

Возрождение в Италии, Том 4 (из 7). Итальянская литература, часть 1

Джон Аддингтон Саймондс

Renaissance in Italy, Volume 4 (of 7)

John Addington Symonds



Электронная книга проекта Гутенберга о Возрождении в Италии, том 4 (из 7)

Эта электронная книга предназначена для использования любым человеком в любой точке Соединенных Штатов и большинства других частей мира бесплатно и практически без каких-либо ограничений. Вы можете скопировать его, раздать или повторно использовать в соответствии с условиями лицензии Project Gutenberg, прилагаемой к этой книге, или онлайн по адресу www.gutenberg.org. Если вы находитесь за пределами Соединенных Штатов, вам необходимо ознакомиться с законами страны, в которой вы находитесь, прежде чем использовать эту электронную книгу.

Название: Возрождение в Италии, Том 4 (из 7)

Автор: Джон Аддингтон Саймондс

Дата выхода: 8 апреля 2011 г. [Электронная книга № 35792]

Последнее обновление: 7 января 2021 г.

Язык: Английский

Титры: Продюсерами выступили Тед Гарвин, Линда Кантони и команда онлайн-редакторов, распространяющих корректуру по адресу <https://www.pgdp.net>

*** НАЧАЛО ПРОЕКТА ЭЛЕКТРОННОЙ КНИГИ ГУТЕНБЕРГА "ВОЗРОЖДЕНИЕ В ИТАЛИИ", ТОМ 4 (ИЗ 7) ***

Примечания переписчика: Очевидные типографские ошибки исправлены без примечания.

Эта электронная книга содержит несколько фраз на древнегреческом, которые могут отображаться некорректно в зависимости от установленных пользователем шрифтов. Наведите указатель мыши на греческую фразу, чтобы просмотреть транслитерацию, например, βιβλος.

Эта электронная книга содержит внешние ссылки на другие работы Джона Аддингтона Саймондса по [проекту "Гутенберг"](#). Функциональность этих ссылок не гарантируется вечно.

Содержание

ЭПОХА ВОЗРОЖДЕНИЯ В ИТАЛИИ

ИТАЛЬЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

В двух Частях

ДЖОН АДДИНГТОН САЙМОНДС

Автор "Этюд о греческих поэтах", "[Зарисовок по Италии и Греции](#)" и др.

"Questa provincia pare nata per risuscitare le cose morte, come si è visto della Poesia, della Pittura e della Scultura."

Mach.: *Arte della Guerra*

ЧАСТЬ I



НЬЮ - ЙОРК
ГЕНРИ ХОЛТ И КОМПАНИЯ
1888

ПРЕДИСЛОВИЕ.

Эта работа о Ренессансе в Италии, последние два тома которой я сейчас представляю широкой публике, была задумана и выполнена по плану эссе или аналитического исследования, а не того, что уместно для непрерывной истории. Каждая из четырех его частей — "*Эпоха деспотов*", "*Возрождение образования*", "*Изящные искусства*" и "*Итальянская литература*" — представляла собой в моем сознании раздел; каждая глава - абзац; каждый абзац - предложение. В то же время предполагалось сделать первые три части вспомогательными и вводными к четвертой, для которой, соответственно, было отведено более широкое место и более подробный метод изложения. Первый том должен был объяснить социальные и политические условия Италии; второй - рассказать об исследовании классического прошлого, которого требовали эти условия и которое определило интеллектуальную активность итальянцев; третий - показать склонность этого народа к изобразительному искусству и кратко коснуться его различных проявлений; чтобы, наконец, можно было получить правильную точку зрения для оценки их национальной литературы во всей ее силе и ограниченности. Литература всегда должна быть самым надежным руководством для исследователя характера народа в какую-нибудь решающую эпоху. Поэтому я чувствовал, что план моей книги позволяет мне посвятить литературе два тома.

Предмет моего исследования сделал метод, который я описал, не только естественным, но и необходимым. Однако в публикации книги такого рода в рассрочку есть особые недостатки, на которые прогрессивная история не несет ответственности. Читатели предыдущих частей не могут составить правильного представления о масштабах и цели целого. Они не могут уловить связь нескольких разделов книги друг с другом или воздать должное автору за его здравый смысл в систематизации и развитии тем. Они критикуют каждую часть независимо и желают полноты в частях, которая нанесла бы ущерб общей схеме. Более того, такого рода книги остро

нуждаются в Указателе, а его план делает общий указатель, такой, какой будет приведен в конце последнего тома, более ценным, чем тот, который составлен отдельно для каждой части.

Об этих недостатках я убедился в ходе работы над книгой на протяжении последних шести лет. И все же я получил некоторую компенсацию в виде того факта, что спрос на второе издание первого тома позволил мне сделать эту часть работы более адекватной.

Что касается авторитетных источников, с которыми я консультировался в этих двух заключительных томах, то я с особым удовольствием не упоминаю ни одного — за незначительными исключениями, — кроме итальянских имен. Итальянцы в последнее время добились энергичных успехов в направлении обоснованных исторических исследований и научной литературной критики. Не будет преувеличением сказать, что труды этого поколения быстро приводят к радикальному изменению взглядов, принятых до сих пор относительно происхождения и развития итальянской литературы. Теории, основанные на рациональном исследовании и философском изучении, вытесняют академические взгляды прошлого века. Итальянцы формируют для себя справедливое представление о своем прошлом и в то же время укрепляют свое недавно обретенное политическое единство.

Останавливаться здесь на работах Франческо де Санктиса и Паскуале Виллари вряд ли необходимо. Первый, возможно, менее известен своим официальным достоинством, чем своей красноречивой *Историей итальянской литературы*. Последний приобрел европейскую репутацию биографа Савонаролы и Макиавелли, историка Флоренции их эпохи. Но английские читатели, вероятно, не так хорошо знакомы с острой и точной критикой Джозуэ Кардуччи; с эрудицией Алессандро д'Анконе и объемистой историей ветерана Чезаре Канту; с умом и легким пером Адольфо Бартоли; с филологическими изысканиями Наполеона Кая и философскими исследованиями Франческо Фиорентино; с терпеливым трудом Раджны в одной области истории литературы и открытиями Моначи в другой; с разнообразным вкладом в науку таких людей, как Компаретти, Гуасти и др. Д'Овидио, Рубьери, Миланези, Кампори, Пассано, Бьяджи, Питре, Тигри, Виги, Джудичи, Фракассетти, Фанфани, Бонги, Грион, Муссафия, Морсолин, Дель Лунго, Вирджили. Упомянув таким образом вкратце студентов и писателей, я с сожалением должен опустить имена тех издателей — флорентийца Лемонье, Барберу, Сансони; неаполитанца Морано; палермца Лориэля; пизанца Вико и Нистри; болонца Романьоли и Заничелли, — благодаря чьей кипучей энергии увидели свет столь многие эрудированные работы.

Я упомянул имена почти наугад, пропустив мимо ушей (не по забывчивости, а потому, что меня вынуждает объем) многих писателей, которым я в большом долгу. Примечания и ссылки в этих томах, я надеюсь, будут содержать признание, достаточное для того, чтобы искупить упущения в этом месте.

Немало из этих выдающихся людей занимают профессорские должности; и ясно, что они набирают студентов в крупных итальянских городах, чтобы продолжить и дополнить свои труды. В области истории итальянской литературы предстоит исследовать очень многое. Будущее обещает урожай открытий, едва ли менее богатый, чем за последние полвека. По многим спорным вопросам мы в настоящее время можем высказать лишь частичные или предварительные суждения. Историк эпохи Возрождения должен чувствовать, что его труд, когда он наиболее обоснован, может быть обречен на вытеснение, а когда он наиболее свеж, то

вскоре будет казаться устаревшим. Столь стремительным является интеллектуальное движение, происходящее сейчас в Италии.

В заключение мне остается добавить, что некоторые отрывки из [главы II](#). были воспроизведены из моей статьи в *Quarterly Review*, в то время как некоторые переводы Полициано и Боярдо вместе с фрагментами критических замечаний в адрес этих поэтов были впервые опубликованы несколько лет назад в *Fortnightly Review*. Из "*Двухнедельного обзора*" я снова извлек перевод "Десяти сонетов" Фольгоре да Сан-Джеминьяно.

Цитируя итальянских писателей в ходе этой истории литературы, я счел за лучшее не следовать единому плану; но, как того требовал каждый случай, я приводил итальянский текст, или английскую версию, или, в некоторых случаях, и оригинал, и перевод. Объяснять мотивы моего решения во всех деталях потребовало бы слишком больших затрат места. Могу, однако, добавить, что все стихотворные переводы в этих томах принадлежат моему перу и были сделаны в разное время для специальной цели этой работы.

Давос: март 1881 года.

СОДЕРЖАНИЕ ПЕРВОЙ ЧАСТИ

СТРАНИЦА

ГЛАВА I.

ИСТОКИ.

Период с 1300 по 1530 год — Его разделение на три подпериода—Запоздалое развитие итальянского языка—Латынь и римские воспоминания—Политическая борьба и юридические исследования—Условия латинской культуры в Италии в средние века—Отсутствие национальных легенд—Литературные языки Ок и Langue d'Oïl, культивируемые итальянцами—Франко—итальянский гибрид—Провансальская лирика—Французские шансоны де Жест—Каролингские и артуровские романсы—Формирование итальянских диалектов—Сицилийская школа придворных поэтов—Фридрих II.—Проблема Язык Аулики—Фиксированные формы поэзии и размеры—Общий характер сицилийского стиля—Деревенская латынь и современный	1
--	---

итальянский—Превосходство тосканского—
Искусство красноречия—Плебейская
литература—Нравственные произведения в
рифму—Появление прозы в XIII веке—
Политические песни—Популярная лирика—
Религиозные гимны—Процесс тусканизации—
Перенос литературного центра с Сицилии в
Тоскану—Гиттоне Ареццо—Болонской
школы—Гвидо Гуиничелли—Посланник
короля Энцио в Тоскане—Флорентийские
увеселительные компании—Фольгоре—де—
Сан-Джеминьяно - Город гвельфов

ГЛАВА II.

ТРИУМВИРАТ.

Рыцарская поэзия—Идеал рыцарской любви— 59
Болонская эрудиция—Новое значение,
придаваемое Идеалу—Метафизика
флорентийской школы лириков—Гвидо
Кавальканти—Философские стихи—
Популярные песни—Чино из Пистойи—*Новая
жизнь Данте*—Беатриче в *Конвито* и
Парадизо—Подготовка к *Божественной
комедии* в литературе—Аллегория—
Божественная комедия—Жизненная позиция
Петрарки—Его концепция гуманизм—
Концепция Италии—Его отношение к
рыцарской любви—Беатриче и Лаура—
Канцоньерка—Боккаччо, флорентийский
буржуа—Его точка зрения—Его отказ от
рыцарской точки зрения—Его преданность
искусству—Предвосхищает эпоху
Возрождения—*Декамерон*—*Комедия Ума*—
Предшественники Боккаччо—Романы—
Кармина Вагорум—План книги—Ее моральный
облик—*Видение Любви*—Описания
Боккаччо—*Тесейда*—*Иней*—*Филокопо*—
Филострато—*Амето*, *Фьямметта*,
Нинфале, *Корбаччо*—Проза до Боккаччо—
Сравнение *Фиоретти ди Сан Франческо* и
Декамерона—Влияние Боккаччо на стиль
прозы эпохи Возрождения—Его смерть—
Конец четырнадцатого века—Плач Саккетти

ГЛАВА III.

ПЕРЕХОДНЫЙ ПЕРИОД.

139

Церковь, рыцарство, нация—Национальный элемент в итальянской литературе—
Флоренция—Италия между 1373 и 1490 годами—Возрождающаяся национальность—
Погружение в науку—Народная литература следует неясным курсом—Окончательное соединение гуманистического и популярного течений—Возрождение итальянского языка—
Итальянский темперамент—Важность Кватроченто—Романы Саккетти—
Пекороне Сера Джованни—Поэзия Саккетти и сера Джованни—Лирика виллы и площади—
Николо Солданыери—Алессо Донати—Его реалистический Стихи—Последователи Данте и Петрарки—Политическая поэзия гвельфов и гибеллинов—Фацио дельи Уберти—Савоццо да Сиена—Элегии о Данте—Стихи Саккетти о гвельфах—Приход буржуазии—Разочарование эпохи—*Диттамондо* Фацио—Рим и Альверния—*Квадриреджо Фреци*—
Подражание Данте—Смещение классических и средневековых мотивов—*Читта Маттео Пальмиери ди Вита*—Судьба Терцы Рима—
Екатерина Сиенская—Ее письма—С. Проповеди Бернардино—Письма Салютати—
Алессандра дельи Строцци—Флорентийские летописцы—Джов. Кавальканти—Корио по истории Милана—Матараццо это *Хроника Перуджа*—Мазуччо и его *Новеллино*—его стиль и гений—Альберти родился в изгнании—его чувства к Италии—энтузиазм по поводу романа прошлым—Трактат о семье—свой план—экскурс по проблеме его авторства—
Пандольфини или Альберти—в *Deiciarchia*—*спокойствия Делл'Animo*—*Teogenio*—
Альберти религия—посвящения Трактат о живописи—Мелкие сочинения в прозе о любви—*Ecatomfila*, *сайту amiria*, *Deifiria* и т. д. Misogynism—Роман *Ипполито и Леонора*—
Альберти поэзии—обзор Альберти характера и его отношения к возрасту—Франческо колонна—в *Гипнэротомасия Полифила*—его стиль—его значение, как произведение переходного периода—Роман, искусство, любовь, гуманизм—аллегория—Полии—

древности—связь эту книгу Боккаччо и Валла,—это предвещает Ренессанс

Глава IV.

ПОПУЛЯРНЫЙ В СВЕТСКОЙ ПОЭЗИИ.

Расстояние между культивируется людьми и людьми—итальянский презираемый ученый—презрение к простонародной литературе—конкурс *Coronarum*—литература инструкция для пролетариата, рабочего класса—рост итальянской прозы—обилие народной поэзии—народ в Кватроченто взять на себя инициативу—качества итальянского гения—Артуре и Каролингов романсы—я *реали-Ду-Франция*—Андреа Verberino и его произведения—многочисленные романы в прозе и стихах—позитивный настрой—стихотворные сказки из Боккаччо—популярные легенды—Джиневра дельи Almieri—Роман *Ил Грассо*—историй в стихах—*Lamenti*—поэтов из народа—*Cantatori в Banca*—Антонио Пуччи—его *Sermintesi*—политические песни—фельетоны—Burchiello—его жизнь и труды—танцы-песни—производное от культивируемых литературы, этот человек—Лоза—любовь-песни—*Rispetti* и *Stornelli*—особый смысл *Strambotti*—диффузия это поэзия над Италией—его постоянство, вопрос об изначальном доме—взаимодействие и обмен диалектов—*Incatenature* и *Rappresaglie*—так в средневековой Италии—предмет этой поэзии—дефицит в Балладе элементы—Канти Monferrini—Баллада о *л'Avvelenato* и Лорд Рональд

234

Глава V.

популярной религиозной поэзии.

Тринадцатый век—Вспышка фанатизма флагелланта —*Баттутти, Бьянки, Дисциплинати*—Приобретают имя *Лаудези*—Якопоне да Тоди—Его Жизнь—Его гимны—*Корротто*—Францисканская поэзия—Сборник Трезатти—Степени духовного экстаза—Восхваления братств—Бенивьени—

279

Фео Белькари и флорентийских авторов
 гимнов—Отношение к Светские танцы—песни—
 Истоки театра—В Италии почти не было
 настоящих спектаклей о чудесах—
 Умбрийский *Divozioni*—Хвала становится
 драматичной—Страстные пьесы—
 Средневековые объекты—Сцена в церкви или
 в оратории—*Святое Причастие*—
 Флорентийский вид—Братства для
 мальчиков—Названия *Фестиваля*—Теория его
 происхождения—Представления в
 средневековой Италии—Представления в
 День Святого Иоанна во Флоренции—Их
 механизм—Флорентийский *Инженьеры*—Сорок
 — три пьесы в коллекции Д'Анконы—Их
 авторы—"Блудный сын"—Элементы фарса—
 Интермедии и музыка—Три класса *Священного*
Раппредставительства—Библейские
 сюжеты—Легенды о святых—Популярная
 новелла—Обращение Магдалины—Анализ
 пьес

ГЛАВА VI.

ЛОРЕНЦО МЕДИЧИ И ПОЛИЦИАНО.

Период с 1470 по 1530 год—Методы
 трактовки—По хронологии—По местам—По
 сюжетам—Возрождение итальянского языка—
 Во Флоренции, Ферраре, Неаполе—Новая
 Италия—Сорок лет мира—Лоренцо Медичи—
 Его восхищение итальянской поэзией и ее
 оценка—Его привилегии Покровителя—
 Его *Время*—Смерть Симонетты—Лукреция
 Донати—Описательная сила Лоренцо—
Сельве—*Амбра*—*Ла Ненсия*—*Я Беони*—Его
 Священные поэмы—Карнавальные и
 танцевальные песни—Карри и Трионфи—
 Савонарола—Маска покаяния—Лев X. во
 Флоренции, 1513 г.—Театрализованное
 представление Золотого века—Анджело
 Полициано —Его место в итальянской
 литературе—*Строфа*—Обработка строфы
 октавы—Придворная поэзия—Механизм и
 украшение—*Орфей*—Орфей, идеал *Cinque*
Sento — Его драматические качества—Хор
 менад —Любовные стихи Полициано—

359

Rispettu—Флорентийская любовь—*La Bella Simonetta*—Учеба и сельская жизнь

ГЛАВА VII.

ПУЛЬЧИ И БОЯРДО.

Романтический эпос—Его плебейское происхождение—Точка зрения популярного поэта—Семья Пульчи—Каролингский цикл—Турпен—*Шансон де Роланд*—Историческая основа—Развитие мифа о Роланде—Причины его популярности в Италии—Элементы бурлеска—*Морганте Маджоре*—Приключения в Пайнимри—Ронсевалле—Эпизоды, представленные поэтом—Источники в старых стихотворениях—Измена персонажей Джано—Пульчи—Его Художественная цель—Его легкомыслие и юмор—Маргутте—Астаротте—*Буржуазный дух* Пульчи—Боярдо—Его жизнь—Феодализм в Италии—Юмор Боярдо—Его увлечение рыцарством—Его отношение к искусству эпохи Возрождения—Сюжет *Орlando Иннаморато*—Анжелика—Механизм стихотворения—Создание персонажей—Орlando и Ринальдо—Руджеро—Второстепенные герои—Женщины—Любовь—Дружба—Вежливость—Орlando и Агрикана в Альбракке—Естественное распределение страстей—Скорость повествования—Стиль стихосложения—Классические и средневековые легенды—Наказание Ринальдо—Повесть о Нарциссе—Обращение к мифологии—Обращение к магии—Судьба *Орlando Иннаморато*

425

ГЛАВА VIII.

ARIOSTO.

Происхождение и рождение Ариосто—Его образование—Смерть его отца—Жизнь в Реджо—Поступает на службу к Ипполито д'Эсте—Характер кардинала—Придворная жизнь—Сочинение и публикация "*Фуриозо*"—Тихая жизнь в Ферраре—Комедии—Губернаторство Гарфаньяны—Его сын Вирджинио—Последние восемь лет—

493

Смерть—Характер и привычки—Сатиры—
Латинские элегии и тексты песен—Анализ
сатир—Служба Ипполито—Выбор жены—
Жизнь при дворе и место жительства-охота—
Страдания в Гарфаньяне—Образование
Вирджинио—Автобиографические и
сатирические элементы—Жизненная
философия Ариосто—Второстепенные
стихотворения—Алессандра Бенуччи—Элегии
Овидия—Мадригалы и сонеты—Концепция
любви Ариосто

ПРИЛОЖЕНИЯ.

№ I.—Примечание к итальянским героическим стихам	523
№ II.—Десять сонетов, переведенных из Фольгоре да Сан—Джеминьяно	526
№ III.—Переводы из Алессо Донати	531
№ IV.— "Пресепио", "Корротто" и "Кантико дель Аморе Суперарденте" Якопоне, переведенные на английский стих	532
№ V.—Отрывки, переведенные из "Морганте Маджоре" Г. Пульчи	543
№ VI.—Переводы элегических стихов Джироламо Бенивьени и Микеланджело Буонарроти	561

ЭПОХА ВОЗРОЖДЕНИЯ В ИТАЛИИ.

ГЛАВА I.

ИСТОКИ.

Период с 1300 по 1530 год — Его разделение на три подпериода-Запоздалое развитие итальянского языка—Латынь и римские воспоминания—Политическая борьба и юридические исследования—Условия латинской культуры в Италии в средние века—Отсутствие национальных легенд—Литературные языки *Ок* и *Langue d'Oïl*, культивируемые итальянцами—Франко—итальянский гибрид-Провансальская лирика—Французские шансонетки—Каролингские и артуровские романсы—Формирование итальянских диалектов—Сицилийская школа придворных поэтов—Фридрих II.— Проблема *языка аулики*—Фиксированные формы поэзии и размеры—Общий характер сицилийского стиля—Деревенская латынь и современный итальянский—Превосходство тосканского—*Искусство красноречия*—Плебейская литература—Нравоучительные произведения в рифму—Появление прозы в XIII веке—Политические песни—Популярная лирика—Религиозные гимны—Процесс тусканизации—Перенос литературного центра с Сицилии в Тоскану—Гиттоне Ареццо—Болонской школы—

Гвидо Гуиничелли —Посланник короля Энцио в Тоскане— Флорентийские увеселительные компании —Фольгоре—да—Сан-Джеминьяно - Город гвельфов.

Между 1300 годом, датой видения Данте, и 1530 годом, датой падения Флоренции, было совершено величайшее произведение итальянцев в искусстве и литературе. Эти двести тридцать лет можно разделить на три почти равных периода. Первый заканчивается смертью Боккаччо в 1375 году. Второй длится до рождения Лоренцо де Медичи в 1448 году. Третий охватывает золотой век Возрождения. В первый период сформировалась итальянская литература. Во второй вмешались исследования гуманистов. В третьем периоде эти исследования были перенесены на изучение родного языка. Первый период длится более семидесяти пяти лет; второй - более семидесяти трех; третий - более восьмидесяти двух. С первой датой, 1300 годом, мы можем связать юбилей Бонифация и перенос Папского престола в Авиньон (1304); со второй, 1375 год, - образование олигархии Альбицци во Флоренции (1381); с третьей, 1448 год, - взятие Константинополя (1453); и с четвертой, 1530 год, - смерть Ариосто (1533) и новое направление, приданное папской политике разграблением Рима (1527).

Хронологические рамки, установленные для итальянского Возрождения в первом томе этого труда, ограничивают историю литературы примерно восьмидесятью годами между 1453 и 1527 годами; и из предыдущего параграфа будет видно, что выделить этот промежуток времени было бы не так уж невозможно. При работе с литературой эпохи Возрождения так получилось, что строгие границы могут соблюдаться лучше, чем в случае с политикой, изобразительным искусством или образованием. Тем не менее, придерживаться этого раздела истории литературы, не обращаясь к предшествующим периодам, означало бы разорвать цепь национального развития, которое в эволюции итальянского языка имеет даже большее значение, чем в любой другой отрасли культуры. Если возрождение искусств следует проследить от Чимабуэ и Пизано, то дух расы, как он выражается в современной речи, требует еще более ретроспективного обзора, чтобы сделать отчет о его конечных результатах понятным.

Первая и самая блестящая эпоха итальянской литературы завершилась Боккаччо, который проследил линии, по которым велись будущие труды нации. За этим последовало почти столетие изучения греческого и латыни. Изучать шедевры Данте и Петрарки или практиковаться в их языке считалось ниже достоинства таких людей, как Валла, Поджо или Понтано. Но ближе к концу XV века, главным образом под влиянием Лоренцо Медичи и его придворных, возродился сильный интерес к родному языку. Таким образом, народная литература эпохи Возрождения, по сравнению с литературой угасающего средневековья, сама по себе была возрождением. Он вернулся к образцам, созданным Данте, Петраркой и Боккаччо, и объединил их с классикой, которая так долго затмевала их славу. Прежде чем продолжить проследивать ход возрождения, которое составляет особую тему этих томов, необходимо будет сделать обзор литературы четырнадцатого века и показать, в каких формах эта литература сохранилась среди людей во время классического энтузиазма пятнадцатого века. Только благодаря этому предшествующему исследованию можно понять новое направление, выбранное гением объединенной итальянской нации после упадка науки. Таким образом, три подпериода из двухсот тридцати вышеописанных лет можно по отдельности назвать средневековыми, гуманистическими и возрожденческими. Продемонстрировать их связь и окончательное объяснение - вот моя цель в этом последнем разделе моей работы о Ренессансе.

В развитии современного языка Италия проявила меньшую скороспелость, чем другие европейские нации. Причины этого запаздывания не заставляют себя долго искать. Латынь, универсальный язык средневековой культуры, была ближе к диалектам полуострова, чем к родной речи кельтов и тевтонов, для которых официальный язык Империи и Церкви всегда носил иностранный характер. В Италии древняя речь культуры была как дома, и не произошло ничего, что могло бы ослабить ее господство. Литературные потребности итальянцев удовлетворялись латынью; гений нового народа также не прилагал энергичных усилий к тому, чтобы создать для себя средство выражения. Традиции римского образования сохранились в ломбардских городах, которые могли похвастаться светскими школами, где грамматики и риторы преподавали свое искусство по античным методикам еще долго после того, как культура Севера перешла в руки духовенства.[1] Когда Карл Великий стремился возродить обучение, он прибегал к помощи этих итальянских учителей; и важность различия между итальянцами и франками или немцами в этом отношении была ощутима еще в одиннадцатом веке. Некоторые стихи из панегирика, адресованного Виппо императору Генриху III. настолько ярко иллюстрируют этот случай, что, возможно, стоит переписать их здесь[2]:

Tunc fac edictum per terram Teutonicorum,
Quilibet ut dives sibi natos instruat omnes.
Litterulis, legemque suam persuadeat illis,
Ut, cum principibus placitandi venerit usus,
Quisque suis libris exemplum proferat illis.
Moribus his dudum vivebat Roma decenter:
His studiis tantos potuit vincere tyrannos.
Hoc servant Itali post prima crepundia cuncti;
Et sudare scholis mandatur tota juvenus.
Solis Teutonicis vacuum vel turpe videtur,
Ut doceant aliquem nisi clericus accipiat.

Продолжая таким образом изучение риторики и права древних, итальянцы не забывали, что они были представителями и потомками римлян. Республика и Империя были для них двумя самыми славными эпохами в их собственной истории; и любая попытка, которую они предпринимали возродить литературу или искусство, была подражанием прошлому. Они были не в том положении, чтобы отправляться в новый путь. Никакой популярный эпос, подобный "Тевтонским нибелунгам", "Легенде кельтов об Артуре", "Песне о Роланде франков" или "Испанскому сиду", не мог возникнуть на итальянской земле. Расе, которая знала свою собственную древность, не хватало материала. Даже когда итальянец брался за сборник "Сказания о Трое" или "Жизни Александра", он превращал метрические романы средневековья в прозу, повинуюсь инстинкту, который заставлял его рассматривать классическое прошлое как часть его собственной истории.[3] Аналогичным образом, воспоминание о прежней муниципальной организации в коммунах вместе с растущим идеалом Римской империи, который должен вернуть Италии ее суверенное место среди наций, оказались серьезными препятствиями на пути объединения людей. Мы уже видели, что это возвращение народного воображения к Риму можно отнести к числу причин, по которым победа при Леньяно и Констанцкий мир оказались сравнительно бесплодными.[4] В политическом, социальном и интеллектуальном плане итальянцы упорствовали в мечте о своем латинском предназначении

еще долгое время после того, как осуществимость реализации этого видения была разрушена, и когда современная эпоха уже сформировалась по новому типу в федерации молодых рас.

Едва ли менее важными в качестве негативных факторов были неспособность феодализма прочно закрепиться на итальянской земле и недостаток его идеала - рыцарства. Литература труверов, трубадуров и миннезингеров выросла и процветала в замках Севера; и только когда итальянцы под властью князей Гогенштауфенов приобрели нечто аналогичное провансальскому двору, были созданы надлежащие условия для развития литературного искусства на родном языке. С этой точки зрения фраза Данте *olingua aulica*, выражающая диалект культуры, является одновременно научной и значимой. Далее по ходу этой главы выяснится, что самый ранний расцвет итальянской литературы можно проследить до тех мелких дворов Пьемонта и Тревизийских маршей, где люди заимствовали формы феодального общества с большим сочувствием, чем где-либо еще в Италии.

Кроме того, следует помнить, что в течение одиннадцатого и двенадцатого веков силы итальянского народа были сосредоточены в двух великих политических битвах: противостоянии Церкви с Империей и войне за независимость Ломбардии. Впродолжении этих ссор итальянцы потеряли из виду литературу, искусство, теологию. Они превратились в расу государственных деятелей и юристов. Их величайшие богословы и метафизики отправились на север, во Францию и Англию. Их самый любимый университет, Болонский, приобрел всемирно известную репутацию школы юриспруденции. Изучение права и политическая деятельность привлекали внимание их самых способных людей. Трудно переоценить масштаб работы, проделанной за эти два столетия. В ходе них итальянцы придали окончательную форму организму папства, который следует рассматривать как продукт их созидательного гения. Они создали республиканские правительства различных типов в каждом из своих великих городов и впервые с момента основания Империи присвоили себе название "Суверенный народ". Они возродили римское право и реорганизовали торговлю Средиземноморья. Оставаясь верными Империи как идее, они сбросили иго немецких цезарей; и хотя папство было делом их собственных рук, они, единственные из европейских народов, рассматривали его скорее политически, чем религиозно, и настолько ослабили его, что подготовили почву для вавилонского пленения в Авиньоне.

Таким образом, благодаря знакомству людей с латынью; благодаря выживанию римских грамматических школ и памяти о римских местных институтах; благодаря первостепенному и всепроникающему энтузиазму по отношению к римскому прошлому; из-за нехватки нового легендарного и эпического материала; из-за краха феодализма и политического брожения, вызванного войнами за инвестиции и независимость, итальянцы медленно создавали современный язык и литературу современного типа. Они поздно вышли на поле боя; и когда они, наконец, заняли свое место, их язык представлял собой поразительную параллель с их политическим положением. Как они не смогли приобрести твердого гражданства, но остались разделенными на мелкие государства, объединенные общеитальянскими настроениями, так и они не смогли сформировать общую речь. Письменный итальянский будущего не использовался в целостности ни в одной провинции; каждый округ с упрямой гордостью цеплялся за свой диалект.^[5] И все же, хотя раса запаздывала в литературном развитии, и хотя язык Ариосто никогда не становился настолько полностью итальянским, насколько язык Шекспира - английским, а язык Мольера - французским, тем не менее, при своем первом появлении итальянские мастера сразу показали себя способными к более зрелым и

монументальным произведениям, чем любое из тех, что были созданы в современной Европе. Их образование в течение двух столетий междоусобиц не прошло даром. Условия жизни бюргеров в их свободных коммунах, кипучая политическая энергия, свобода их *пополо* и острое чувство реальности, развитое в результате изучения права, подготовили таких людей, как Данте и Гвидо Кавальканти, к решению проблем искусства решительным, зрелым и мужественным духом, полностью осознающим стоящую перед ними цель и уверенным в своих взрослых способностях.

В первый, или, как его можно назвать, латинский период средневековой культуры итальянцев мало что отличало от остальной Европы. Те ломбардские школы, о которых уже упоминалось, действительно поддерживали традиции декадентского классического образования более живыми, чем у народов Севера. В темные века в Италии была написана лучшая латынь, и особенно более беглые латинские стихи, чем где бы то ни было.^[6] Тем не менее, не кажется, что вся заслуга средневековой латинской гимнологии и ее любопытного аналога, песен странствующих студентов, должна быть приписана итальянцам. Хотя мы можем с достаточной уверенностью отнести *Dies Iræ*, *Lauda Sion*, *Pange Lingua* и *Stabat Mater* к итальянским поэтам; хотя существует множество внутренних свидетельств, подтверждающих, что некоторые из лучших *Carmina Burana* были написаны в Италии и под итальянским влиянием; все же Париж, средоточие теологического и церковного образования, поскольку Болонья была центром юридических исследований, следует рассматривать как штаб-квартиру того литературного движения, которое подарило Европе рифмованные гекзаметры Бернарда Морласского и тексты Голиарди. ^[7] Кажется очевидным, что мы не можем приписывать итальянцам двенадцатого и тринадцатого веков какое-либо превосходство в использовании латыни над французской школой. Их прежняя выгодная позиция была утрачена из-за политических потрясений в их стране. В то же время они были первыми юристами и самыми стойкими, если не самыми философски настроенными вольнодумцами Европы.

Это момент, который требует, по крайней мере, мимолетного уведомления. Их практические занятия и пример императора, воюющего с христианским миром, помогли сформировать в Италии секту эпикурейцев, для которых ничто, санкционированное церковной властью, не было священным. Этим пионерам современного недоверия Данте приписал не менее поразительные песни из "Ада". Их появление в XIII веке, во время господства латинской культуры, до того, как люди овладели языком, является одним из первых проявлений национальной склонности к позитивным образам мышления и чувств, которые мы одинаково распознаем у Боккаччо и Ариосто, Макиавелли и Гвиччардини, Помпонацци и спекулянтов южноитальянской школы. Фактически, именно это качество подходило итальянцам для их работы в эпоху Возрождения. Как метафизики, в более строгом смысле этого слова, они были превзойдены северными расами. Их религиозное чувство никогда не было таким ярким, а их неприятие устоявшихся верований - таким серьезным. Но на протяжении всей современной истории их великие люди проявляли практический и негативный здравый смысл, мирские в своем моральном тоне, невосприимчивые к пиетистским влияниям, враждебные мистицизму, довольные конкретной реальностью, что отличало их от более пылких, мальчишеских, сангвиничных энтузиастов Северной Европы с богатым воображением. Мы испытываем искушение порассуждать, были ли они наследниками древней цивилизованности и выросли среди руин римского величия, поэтому родились духовно старыми и разочарованными.

Еще одним моментом, отличавшим итальянцев в этот латинский период их литературы, было отсутствие способности к легендированию или мифотворчеству. Дело не только в том, что они не создали эпоса и не породили великой Саги; но они восприняли сказочный материал, переданный им от других народов, в прозаическом и позитивном духе. Это не означает, что они проявляли критические способности или выносили суждения о продуктах средневековой фантазии. Напротив, они принимали легенду за факт и относились к ней как к материалу истории. Гектор, Александр и Аттила были лишены своего романтического окружения и представлены в холодной прозе сборника как личности, о деяниях которых можно было бы подробно рассказать. Такое отношение итальянцев к Саге отнюдь не незначительно. Когда их поэты стали трактовать басни об Артуре или каролингах в "эпосах Орlando", они восприняли их в том же позитивном духе, добавив элементы иронии и сатиры.

В остальном итальянцы разделяли с другими народами общий запас средневековой литературы — Хроники, Энциклопедии, Эпитомы, морализаторства, Истории в стихах, риторические резюме и прозаические конспекты Всеобщей истории — скудные обломки огромных морен, принесенных потухшими классическими ледниками. Нет необходимости подробно останавливаться на этом аспекте национальной культуры, поскольку в нем нет никаких специфических особенностей. Что больше всего соответствует нашей цели, так это отметить теплые воспоминания о Риме и римских достойных людях, которые сохранились в каждом великом городе. Народ, в отличие от феодальной знати, был и всегда ощущал себя наследниками старого римского населения. Поэтому солдаты, стоявшие на страже против гуннов в Модене в 924 году, пели на своей варварской латыни стихи о Гекторе и Капитолии[8]:

Dum Hector vigil exstitit in Troia,
Non eam cepit fraudulenta Græcia:
Prima quiete dormiente Troia,
Laxavit Sinon fallax claustra perfida ...
Vigili voce avis anser candida
Fugavit Gallos ex arce Romulea
Pro qua virtute facta est argentea,
Et a Romanis adorata ut Dea.

Тосканские женщины рассказывали истории о Трое, Катилине и Юлии Цезаре[9]:

L'altra, traendo alla rocca la chioma,
Favoleggiava con la sua famiglia
De' Troiani e di Fiesole e di Roma.

Рифмующий хронист из Пизы сравнил битвы бюргеров с сарацинами с пуническими войнами. Гробница Вергилия в Неаполе была объектом паломничества и одним из немногих мест, вокруг которого скопилась группа местных легенд. Память о Ливии придавала Падуе блеск, и Муссато хвастался, что ее стены, как и стены Трои, ее родного города, неприкосновенны. Память о Плиниях облагородила Комо, память об Овидии прославила Сульмону, память о Тулли - Арпино. Флоренция цеплялась за изуродованную статую Марса на своем мосту с почти суеверным почтением, как за доказательство римского происхождения, в то время как Сиена приняла за свой флаг волчицу и римских близнецов. Языческие обычаи сохранились и ревностно соблюдались в центральных и южных провинциях; и одного названия Республики было

достаточно, чтобы вызвать революцию Арнольда в Риме задолго до правления Риенцо. Могущественному германскому монарху, королю Фридриху Барбароссе, сопровождаемому своим северным рыцарством, горстка римлян осмелилась сказать: "Ты был чужаком; я, Город, дал тебе гражданские права. Ты пришел из заальпийских областей; я даровал тебе княжество".^[10] Было бы легко умножить эти экземпляры. Однако было сказано достаточно, чтобы показать, что, несмотря на мрак средневековой истории, еще до того, как начал зарождаться гуманизм, и в то время как другие народы создавали легенды и популярные эпосы, Италия сохраняла смутное, но цепкое ощущение своего римского прошлого. Здесь следует настаивать на этом сознании не только потому, что оно стояло на пути мифопоэтической деятельности, но и потому, что оно находило полное и должное удовлетворение в том Возрождении Науки, которое определило Ренессанс.

Пока итальянцы вели войны за инвеституру и независимость, в стране, которую мы сейчас называем Францией, возникли две литературы. Два языка, *окский язык* и *английский язык*, породили два отдельных вида поэзии. Главным произведением последнего была "Песнь о Роланде", которая вместе с возникшими после рождения артуровских романов повествованиями наводнила Европу, воплощая в более или менее эпической форме идеалы, энтузиазм и социальное кредо рыцарства. Первый, культивируемый в южных провинциях, граничащих со Средиземноморьем, породил изысканную и куртуазную манеру лирического стихосложения, которая приняла форму песен о любви, батальных песен и сатиры и которая теперь известна как провансальская литература. Влияние феодальной культуры, передававшееся по этим двум различным, но тесно связанным каналам, вскоре почувствовалось в Италии. Вторая фаза развития Италии была названа Ломбардской, потому что движущая сила, пришедшая из Франции, действовала главным образом на севере полуострова. И все же, если мы рассматриваем вопрос об этой новой литературе, а не о ее географическом распространении, то правильнее будет обозначить ее названием франко-итальянской. В первый, или латинский, период итальянцы использовали древний язык. Теперь они переняли не только формы, но и речь людей, от которых получили свой литературный импульс. Вероятно, ломбардские диалекты все еще были слишком грубыми, чтобы приспособиться к новому французскому стилю. Культурные слои населения были знакомы с латынью и не чувствовали необходимости возвышать местный язык над насущными потребностями общения. Но высокое социальное развитие французских дворов и замков следует считать главной причиной, по которой их язык акклиматизировался в Италии вместе с их литературой. Точно так же, как немцы до эпохи Гердера переняли культуру вежливости вместе с французским языком, полученным в готовом виде из Франции, так и теперь ломбардская знать, граничащая Ривьерой с Провансом, заимствовала поэзию вместе с ее произношением из долины Роны. Пройдя вдоль генуэзского побережья, пересекая Коттийские Альпы и следуя по долине реки По, языки Франции и Прованса распространились по всему Северу Италии. Вместе *clangue d'oïl* появились *Chansons de Geste* каролингского цикла и романсы из легенды об Артуре. С языком *ок* пришли различные формы лирики трубадуров. Не вытесняя местные диалекты, эти импортированные языки использовались исключительно знатью; в то время как гибрид, известный как *франко-итальянский*, возник для простых людей, которые слушали рассказы о Роланде и Ринальдо на рыночной площади. Районом, в котором, по-видимому, поначалу больше всего процветала вся эта иностранная литература, был Тревизанский марш, простиравшийся от Адидже вдоль реки По, за Брентой и мимо Венеции до подножия Фриульских Альп. Марши Тревизо долгое время были известны как *Аморосская марка*

или *Джойоза*, эпитеты, которые сильно напоминают провансальские фразы *Joie* и *Gai Saber*, и которые знакомы английским читателям сэра Томаса Мэллори по названию замка Ланселота, *Joyous Gard*. Точно определить период развития тревизанской культуры было бы сложно. Вероятно, что она начала процветать примерно в конце двенадцатого века и пришла в упадок в середине тринадцатого века. Данте ссылается на это в знаменитом отрывке из *Чистилища*^[11]:

In sul paese ch'Adige e Po riga,
Solea valore e cortesia trovarsi
Prima che Federigo avesse briga.

В этом районе сохранилось много следов развитой французской цивилизации, среди которых можно упомянуть выставку чудес по французскому образцу в Чивитале в 1298 и 1304 годах и *Замок Любви* в Тревизо, описанный Роландини в 1214 году. И все же, хотя Тревизанские марши были ядром этой галлицизирующей моды, использование французского и провансальского языков широко распространилось по Северу и вплоть до центра Италии. Многочисленные рукописи на *английском* свидетельствуют о популярности романов об Артуре по всей Ломбардии, и мы знаем, что в Умбрии С. Франциск впервые сочинил стихи на французском языке.^[12] Брунетто Латини написал свое *Tesoro* опять же по-французски. Даже в середине четырнадцатого века эта привычка не исчезла. Данте в "*Конвито*" считал необходимым заклеить "тех людей с извращенным умом в Италии, которые восхваляют вульгарный язык иностранцев и принижают свой собственный".

Мы видели, что язык и содержание этой импортированной литературы были двойными; и мы можем выделить два различных течения после ее проникновения в Италию. Провансальская лирика, что было естественно, привлекла внимание знати; и поскольку феодализм имел более сильное влияние на долину По, чем на любой другой район, Ломбардия стала главной родиной этой поэзии. Не говоря уже о многочисленных провансальских певцах, искавших удачи и приключений в северной Италии, около двадцати пяти итальянцев, говорящих на окском языке, можно отнести к маркизу Альберто Маласпине, владевшему Луниджаной около 1204 года, и маэстро Ферраре, жившему при дворе Аzzo VII. из Эсте.^[13] По большей части это были придворные и имперские феодалы; и только двое были тосканцами. Личность одного из них, Сорделло, знакома каждому читателю "*Чистилища*".

Вторая волна влияния пришла из Северной Франции вместе с рыцарским эпосом. Но ее действие было не таким простым, как у провансальской лирики. Например, мы можем проследить заметную разницу между эффектом, производимым "*Шансон де Жест*" и эффектом "сказок об Артуре". Последнее, по-видимому, было присвоено знатью, в то время как первое нашло признание у народа. И в этом не было ничего противоестественного. В начале XII века каролингский цикл начал терять свою популярность среди аристократии Франции. Эта бескомпромиссная история войн вряд ли подходила обществу, в котором были развиты вежливость и рыцарская романтика. Она представляла нравы предшествующей эпохи феодализма. Поэтому рассказы о Круглом столе возникли для удовлетворения потребностей рыцарей и леди, чьи мысли были обращены к любви, охоте, турнирам и странствиям. Миф об Артуре идеализировал их новый и более утонченный тип феодальной цивилизованности. Именно на материале этого романтического эпоса дворяне Северной Италии опирались с

величайшим рвением. Никто не забыл, как трагедия Ланселота и Гвинеvры впоследствии привела к гибели Франчески и ее возлюбленного.[14] Люди, с другой стороны, проявляли живой интерес к песням о Роланде и Карле Великом. Шансоны де Жест составляли основу торговли тех *Cantatores Francigenarum*, которые заповнили улицы и площади ломбардских городов.[15] Обмен любезностями и утонченными чувствами между Тристрамом и Изольдой или Ланселотом и Гвинеvрой, естественно, должен был быть менее привлекательным для грубого населения, чем рассказы о битве с неверными, и роге Роланда, и измене Джано, и ссорах Ринальдо со своим сеньором. В Цикле об Артуре названия и места — Авалон, Камелот, Винчестер, Гавейн, Галахо — были далекими и плохо приспособленными для итальянского слуха.[16] Более того, вся ткань романа отличалась богатым воображением. Каролингский цикл, напротив, представил персонажей, имеющих полное право считаться историческими, и остановился на знакомых именах и традиционных идеях. Поэтому мы не удивлены, обнаружив, что этот Эпос так сильно завладел народным воображением и настолько проник в итальянскую расу, что принял новую форму на итальянской земле, в то время как роман об Артуре сохранился как развлечение высших классов и не претерпел от них никаких важных метаморфоз. В ходе этой книги я должен буду показать, как, когда итальянская литература вновь возникла у народа после почти столетнего забвения, именно преображенная сказка о Карле Великом и Роланде дала итальянской нации ее главные произведения эпической поэзии - "Морганте" и "Двух Орландо".

Ломбардский, или, скорее, франко-итальянский период отмечен принятием иностранного языка и иностранной моды. Литература на этом этапе была экзотической и искусственной, но наследие, переданное будущему, имело огромное значение. С одной стороны, придворные рифмоплеты, сочинявшие стихи на провансальском диалекте, завещали Сицилии и Тоскане рыцарскую лирику любви, которой было суждено принять свою окончательную и самую прекрасную форму у Данте и Петрарки. С другой стороны, население, слушавшее "Песнь о Роланде" на рыночной площади, подготовило необходимые условия для специфического и в высшей степени характерного произведения итальянского гения. Не имея национального эпоса, итальянцы были вынуждены заимствовать у французов. Но то, что они заимствовали, они преобразовали — не просто добавив новый материал, такой как история об измене Джано и вымысел о рождении Орландо в Сутри, но привнеся в суть легенды свой собственный дух, позитивный, ироничный и недоверчивый.

В ходе итальянизации "Сказки о Роланде" местные диалекты предприняли первую попытку придать ей литературную форму. Мы располагаем достаточным количеством рукописных свидетельств, доказывающих, что франко-итальянский язык песен, читаемых ломбардским горожанам, был составлен путем адаптации местных способов речи к французским оригиналам. Процесс не был чистым переводом. Диалекты не подходили для такого исполнения. Скорее это можно описать как попытку диалектов приобрести способность к изученному выражению. Имея перед собой французские стихи, популярные рапсоды вводили диалектные фразы, заменяли слова и, там, где это было возможно, изменяли стиль в пользу диалекта, который они хотели использовать. По-прежнему преобладал французский язык. Но гибрид был такого характера, что переход от этого смешанного жаргона к диалекту, представленному в литературной форме, был неизбежен.

Есть достаточные основания предполагать, что итальянские диалекты восторжествовали одновременно во всех частях полуострова примерно в середине XIII века.[17] Это предположение основано частично на цитатах из диалектической поэзии Данте в "*De Eloquentia*",

которые доказывают широкое распространение литературной деятельности; частично на фрагментах, извлеченных из источников, которые можно отнести ко второй половине века. Особые проблемы, связанные с условиями поэзии при дворе Фридриха II, хотя и допускают множество противоречивых решений, делают это предположение более чем вероятным. Трудно понять третий, или сицилийский, период литературы, не выдвинув гипотезы о предшествующем этапе развития вульгарной поэзии, созданной на местных диалектах. Но из-за нехватки документов невозможно привести никаких положительных фактов относительно даты и способа их появления. По этому вопросу нам предстоит заняться вопросами деликатных предположений и точных умозаключений; и хотя может показаться логичным сразу же начать обсуждение развития итальянского языка и его связи с диалектами, на которых, несомненно, говорили до того, как они стали письменными, особые причины побуждают меня отложить пока эту тему.

В то время как Север Италии черпал литературу как из своих культурных слоев, так и из народа Франции, на Юге готовилась новая и еще более важная фаза эволюции. И Данте, и Петрарка признают сицилийских поэтов первыми, кто с каким-либо успехом развил вульгарный язык и возвел его в ранг литературного языка. В этом мнении они не только выражали традицию своего времени, но и, без сомнения, были исторически верны. Какой бы точки зрения ни придерживались относительно формирования *lingua illustre*, или отточенного итальянского языка, на основе диалектических элементов, уже использовавшихся в местных видах поэзии, важность сицилийской эпохи неоспорима. Мы не можем установить точные даты его проведения. И все же, грубо говоря, можно сказать, что это началось в 1166 году, когда трубадуры определенного ранга собрались вокруг персоны нормандского короля Вильгельма II в Палермо, и закончилось в 1266 году, когда Манфред был убит в битве при Беневенто. Кульминацией этого стало правление императора Фридриха II (1210-1250), который сам был искусен в латыни и вульгарных наречиях Франции и Италии и привлекал к своему двору людей, отличавшихся способностями в науке и литературе. Данте звали Фредерик, *Черико гранде*. Автор "*Центо новелле*" описал его как *вераменте спекулянта мондо в парламенте и костюмах*, а о его столице говорил как о курорте *благородная чавеа бонтаде ... sonatori, trovatori, e belli favellatori, uomini d'arti, giostratori, schermitori, d'ogni maniera gente*.^[18] Портрет, нарисованный Салимбене в его современной Хронике, хотя и крайне неблагоприятный для раскольников врага Святой Церкви, доказывает, что он пользовался в Италии большой репутацией как литератор и поэт с немалыми претензиями.^[19]

На этих страницах невозможно исследовать взгляды этого великого правителя на возрождение культуры в Италии, которое, если бы Церковь не препятствовала его политике, могло бы предвосхитить Возрождение на два столетия. Тем не менее, можно рискнуть высказать мнение, что развитие итальянского языка как литературного было в немалой степени обусловлено предусмотрительностью и обдуманном намерением императора, который предпочитал свои южные провинции северным. В отличие от ломбардской знати, Фредерик, перенимая провансальскую литературу, придал ей итальянское звучание. Это, по-видимому, указывает как на цель, так и на дальновидность с его стороны. Желая основать итальянскую династию и акклиматизировать цивилизацию Прованса в своих южных столицах, он старался продвигать чисто итальянские исследования. Во всяком случае, не может быть никаких сомнений в том, что во время его правления и под его влиянием был достигнут очень значительный прогресс в исправлении дикции и форм поэзии. Он обнаружил диалекты, не просто разговорные, но уже приспособленные для поэтического выражения, более чем в одном районе Италии. Из этих районов к его двору стекались самые выдающиеся художники. Именно там сформировался

общий тип речи, который, когда бюргеры Центральной Италии начали подражать палермским стихотворцам, придал им устоявшийся стиль.

Вопрос о том, как *появился на свет* английский язык, вызывает много споров. Но мы можем, я думаю, утверждать, что основным диалектом, из которого он произошел, был сицилийский, очищенный по сравнению с провансальским и латынью и в значительной степени модифицированный апулийскими элементами. Трудность понимания проблемы частично устраняется, если вспомнить о разнообразии представителей знатных городов Италии, которые встречались в кругу Фридриха, о тенденции диалекта совершенствоваться, когда он принимает литературную форму, и о постоянном влиянии общей придворной жизни. Итальянцы, собравшиеся вокруг особы государя в Палермо из своих родных городов, должны были из обычной вежливости отказаться от грубости своих соответствующих идиом. Эта жертва не могла не быть взаимной; и поскольку на провансальском не говорили, за исключением родного языка, то общий итальянский язык имел здесь наилучшие шансы на развитие. У нас есть веские основания полагать, что этот общий, или придворный, итальянский был по происхождению сицилийцем; но то, что он в точности напоминал современный сицилийский, который не сильно отличается от дошедших до нас документов на сицилийском диалекте XIII и XIV веков, кажется слишком грубым предположением.^[20] К сожалению, наши доказательства по этому вопросу чрезвычайно скудны. Немногие стихотворения сицилийского периода, о которых пойдет речь в дальнейшем, дошли до нас в их примитивной форме.

При дворе Фридриха был не только установлен общий язык, но и метрические формы последующей итальянской поэзии были либо закреплены, либо подсказаны практикой этих ранних стихотворцев. Немногие темы погружены в более мрачную неизвестность, чем история метра — создание ритмических структур, благодаря которым одна национальная литература отличается от другой.^[21] Подобно тому, как каждый писатель, который может претендовать на индивидуальный стиль, кажется, обладает своим собственным ритмом, своей особой мелодией, которой подчинены его предложения, так и каждая нация присваивает и придерживается своего собственного метра. Итальянский десятисложный, французский alexandrin, английский героический ямб — очевидные примеры. Этот выбор характерного метра и очерки, с помощью которых раса достигает своего совершенства, по-видимому, подразумевают некий инстинкт, заложенный в глубинах национальной личности, законы которого не были сформулированы. Когда мы говорим о гениальности языка, мы всего лишь олицетворяем этот инстинкт, который, по-видимому, проявляет себя на раннем этапе национального развития, оставляя на последующие столетия задачу уточнения и завершения того, что было задумано с самого начала. Таким образом, ничего определенного нельзя утверждать о происхождении десятисложного ямбического ряда, характерного для итальянской поэзии.^[22] Тем не менее, он определенно появляется среди ранних образцов сицилийского периода. Систему рифм октавной строфы, возможно, можно проследить в "*тенционе* между влюбленным и его любовницей" Чулло д'Алькамо; хотя популярным *риспетти*-писателям потребовалось столетие доработки, чтобы представить ее в завершенном виде музе Боккаччо.^[23] Это стихотворение alexandrinское по ритму. *Римская терца*, по-видимому, наводит на мысль сонет *Спарвьера*; в то время как совершенный сонет, очень мало отличающийся ни по структуре, ни по дикции от типа Петрарки, представлен в "*Любви*" *Пьеро делле Винье*. В то же время сложная структура *Канцонны*, которой суждено было играть столь триумфальную роль на протяжении всего периода *треченто*, получила свои существенные очертания от рифмоплетов того времени, особенно от Якопо да Лентино и Гвидо делле Колонне.

Хотя формы и язык сицилийской поэзии определили судьбы итальянского языка, суть этой литературы была далека от национальной. В своем итальянском наряде она была не менее экзотична, чем провансальские и французские композиции ломбардского периода. После блестящего прохождения курса в Провансе поэзия рыцарской любви теперь приходила в упадок. Это перестало быть спонтанным выражением господствующего идеала и выродилось в развлечение для *дилетантов*. Его стиль стал общепринятым, фразы устоявшимися.

Визионерская наука, на которой он основывался, должна была изучаться в сводах доктрин и повторяться с педантичной точностью. Фридрих и его придворные получили его на грани исчезновения. Они максимально точно придерживались традиционных форм, подражали проверенным временем образцам и ограничивали свои усилия воспроизведением старого искусства в новом языковом средстве. Таким образом, народная итальянская поэзия на этом первом этапе своего существования представляет собой любопытное зрелище литературы, одряхлевшей в колыбели, скованной эвфуизмом истощенной манеры, прежде чем она смогла свободно двигаться, и наученной формулировать тщеславные и холодные антитезы, прежде чем она научилась шепелявить.

Таков, в общем, можно сказать, был характер сицилийского или итало-провансальского стиля. И все же внимательный исследователь этих канцони, Сервентези и Тенцони откроет для себя многое естественное и изящное, многое возвышенное в мыслях, многое, опять же, относящееся к грубой чувственности южного темперамента. Налицо безошибочное сочетание провансальской традиции с местным реализмом, особенно в таких композициях, как "Плач Одо делле Колонне", "Плач Руджиери Пульезе" и "*Тенцоне*" Чулло д'Алькамо.^[24] Мы можем проследить двойной поток вдохновения: один идет вниз от ученых придворных писателей, судей, нотариусов и государственных деятелей, которые следовали провансальским традициям; другой вверх от людей, которые рифмовали так, как научила их природа: оба смешались в сочинениях тех более гениальных поэтов, которые смогли облечь реальность в отработанную форму текста. их усыновление. Невозможно даже предположить, какой могла бы быть судьба итальянской литературы, если бы швабский дом сохранил свою власть над Двумя Сицилиями и этот процесс слияния завершился в Неаполе или Палермо.

Наши знания о ранней итало-провансальской поэзии весьма смутны из-за отсутствия подлинных сицилийских памятников. Мы можем проследить лишь слабые признаки продвижения к большей свободе и более спонтанному вдохновению, поскольку "придворные творцы" уступили место народным певцам. Битва при Беневенто одним ударом уничтожила как надежды швабской династии, так и развитие сицилийской поэзии. Когда обнаженное тело Манфреда везли на осле с поля битвы к его безымянной могиле под крики *Chi compra Manfredi?* трубадур-иностранец Америкго ди Пегильян сочинил свой плач, призывая *сервентцев* пройти через все земли и все моря, чтобы найти человека, который знал, где живет Артур и когда он вернется. Артур был мертв и никогда больше не придет. Рыцарство и феодализм недолго и слабо господствовали в Италии, и с этим было покончено. Ни в Ломбардии, среди замков, ни на Сицилии, при Дворе, не пульсировала настоящая жизнь итальянской нации. Эта жизнь была в коммунах. Оно билось в сердцах людей — особенно тех, кто считал благородство преступлением рядом с Арно и изгнал *Scientoperati* из их Цветочного города вне закона. То, что швабские князья подарили Италии, положило начало общему языку. Тоскане оставалось запечатлеть этот язык своим образом и надписью, сохранить его в целостности для всех будущих эпох и сделать его проводником величайшей науки и совершенного искусства.

Вопрос о происхождении итальянского языка относится скорее к филологии, чем к истории культуры.^[25] Тем не менее, я не могу полностью обойти этот вопрос молчанием, поскольку он был поднят в ранний период основателями итальянской литературы, которые проявили исключительную проницательность в отношении отношений литературного к диалектическим формам речи. "*De Eloquentia*" Данте, хотя и основан на ненаучных принципах анализа, положил начало дискуссии, в которой участвовали самые острые умы шестнадцатого века.

Несомненно, что на протяжении всего римского периода литературная латынь во многих отношениях отличалась от вульгарного, деревенского или домашнего языка. Таким образом, в то время как римский джентльмен сказал бы *habeo pulchrum equum*, его грум, вероятно, выразил ту же мысль такими словами: *ego habeo unum bellum caballum*. Между граффити, нацарапанным на стене какого-нибудь старого римского здания — *Alexander unum animal est*, например, - и тем, что сейчас написано мелом в том же районе, *Alessandro é un animale*, разница едва ли такая же большая, как между предложением на литературной латыни и любой из этих деревенских эпиграмм; в то время как использование таких интенсививов, как *multum* и *bene*, для выражения превосходной степени, указывает в вульгарной латыни на присутствие принципа, чуждого литературной латыни, но симпатизирующего ей. к современной речи. Вульгарная или деревенская латынь сохранялась бок о бок со своим литературным аналогом на протяжении всего средневековья, формируя в первые века упадка империи обычную речь романских народов и постепенно принимая те специфические формы, которые определили французский, испанский и итальянский типы. Нет никаких сомнений в том, что, если бы у нас было достаточно документов, мы смогли бы проследить этапы этого процесса. Как литературная, так и вульгарная латынь претерпела трансформацию — первая утратила чистоту, разнообразие и силу; вторая диалектически разделилась на составляющие трех великих семейств современной латыни. Но метаморфоза в обоих случаях носила неодинаковый характер. В то время как литературный язык был зафиксирован, арестован и предан смерти, вульгарный язык сохранил яркую и ассимилирующую жизнь, способную к биологической трансмутации. Французский, испанский и итальянский - это способы его существования, продолжающиеся по законам органического разнообразия и перемен.

Было бы ненаучно предполагать, что деревенская латынь даже в самый расцвет Римской империи была одинаковой во всех провинциях. С самого начала она должна была содержать в себе принципы дифференциации. И когда мы рассмотрим различные условия почвы, климата, этнологической примеси и политического развития в нескольких регионах римского мира, вместе с различными влияниями соседних или вторгшихся рас, мы составим некоторое представление о процессе, посредством которого три языка, о которых идет речь, отделились от общей основы деревенской латыни.

Те же законы дифференциации справедливы и в отношении диалектов каждого из этих новых языков. Маловероятно, чтобы в какую-либо эпоху в двух отдаленных районах одной и той же провинции - например, на побережье Тосканского моря и на берегах Падуса - говорили на абсолютно одной и той же вульгарной латыни. Даже когда Римская империя использовала один язык, понятный от Эгейского моря до Германского океана, итальянские районы, должно быть, различались по местному наречию. Опять же, те же условия (климатические, этнологические, политические и так далее), которые помогли определить общие различия французского,

испанского и итальянского языков, определили также специфические отличия одного итальянского диалекта от другого. Жители северо-запада, например, склоняются к галльскому, а жители северо-востока - к иллирийскому идиому. Жители Ломбардии в целом демонстрируют смесь немецких слов. Жители Сицилии и юга больше напоминают испанский тип и разделяют последствия греческой и арабской оккупации. Диалекты центра, особенно тосканский, демонстрируют заметное превосходство как в грамматической форме, так и в фонетической чистоте над более разрозненными и искаженными идиомами севера и юга. Можно было бы предположить, что тосканец, менее измененный иноземными контактами, продолжал естественную жизнь старой деревенской латыни в соответствии с законами беспрепятственного саморазвития. Но, как бы мы ни пытались объяснить эту проблему, факт остается фактом: хотя итальянские диалекты имеют сходство, которое показывает, что они принадлежат к одной языковой семье, именно тосканский дополняет и объединяет их воедино. Тосканский находится в таком же отношении к итальянскому, как кастильский - к испанскому, или речь жителей Иль-де-Франса - к французскому. Это диалект, но диалект, который реализовал наклонности и устремления языка. Нам трудно почувствовать, а тем более сформулировать, какие качества диалекта и жителей района, которые им пользуются, делают ту или иную идиому более приспособленной к литературному употреблению, более характерной для языка, который она помогает формировать, более пластичной и выражающей национальные особенности, чем те, кто ее окружает. Но факт несомненен, что это превосходство в Тоскане было признано рано; [26] и это тоже без каких-либо политических преимуществ в пользу его триумфа. Бонифаций VIII. бессознательно выразил, возможно, правду, когда назвал флорентийцев *il quinto elemento*. Это было что-то духовно значимое, что-то дополняющее родственные диалекты, что стало причиной успеха тосканского.

Таким образом, в то время как литературная латынь, хотя и умирающая и почти мертвая, преподавалась в гимназиях и использовалась образованными людьми, деревенская латынь в XIII веке исчезла. Но это исчезновение не было смертью. Это была трансформация. Группа диалектов, которая представляла новую фазу своего существования, обладала такими общими качествами, которые доказывали их изначальную близость; и позволяли им быть признанными единой семьей. Таким образом, позиция итальянцев в конце XIII века в отношении языка была такова. У них были классические латинские авторы в плохом состоянии сохранности, и они изучали некоторые из них с некоторой тщательностью, основывая свой собственный ученый стиль на подражании Вергилию и Овидию, Цицерону, Боэцию и риторам нижней империи. Но дома, в своих семьях, на рыночной площади и при ведении бизнеса они говорили на местных диалектах, каждый из которых более или менее отдаленно напоминал древнюю вульгарную латынь. Как бы ни отличались эти диалекты, в совокупности они образовали новый язык, отличный от родительской основы деревенской латыни и в равной степени отличный от французского и испанского. [27] Какие бы трудности ни испытывал итальянец из Калабрии или Фриули при понимании *Божественной комедии*, он распознал бы в ее произношении элемент, отличающий ее от французского или испанского, и отметил бы как присущий его родному языку. Если это было верно в отношении изысканного тосканского стиля, использованного великим мастером, то не менее верно и в отношении диалектических композиций, выбранных с явной целью продемонстрировать их грубость. Данте явно ожидал, что современные читатели не только истолкуют, но и оценят оттенки большей и меньшей утонченности в примерах, которые он взял из римской, апулийской, флорентийской и других народных литератур. Это ожидание доказывает, что он чувствовал, что имеет дело с группой диалектов, которые, взятые

вместе, образовали общую идиому. В этих обстоятельствах перед писателями конца XIII века стояла задача сконструировать идеальный вульгарный язык, обнаружить его возможности для благородного высказывания, усовершенствовать его для художественного использования путем исключения более грубых элементов, существующих в каждом диалекте, и отобрать из тех запасов живой речи фразы, которые казались хорошо подходящими для изящного высказывания. Желательным, используя слова Данте, был "тот прославленный, кардинальный, придворный, куриальный родной язык, присущий каждому итальянскому государству, не являющийся ни для кого особенным, посредством которого местные идиомы каждого города должны быть измерены, взвешены и сравнены".[28] Данте видел, что этот отбор литературного языка из свежих побегов, пущенных античной вульгарной латынью, лучше всего мог быть осуществлен в столице или при Дворе, месте встреч ученых людей и утонченного интеллекта. Но в Италии никогда не хватало такого культурного мегаполиса, соответствующего Лондону времен Елизаветы или Парижу Людовика XIV. "У нас нет Суда, - говорит он, - и все же члены, которые должны составлять Суд, не отсутствуют".[29] Он относится к образованным людям с хорошими манерами, на которых в отсутствие местного центра утонченности легла обязанность реформировать народный язык. Особым условиям Италии, как он их описывал, было суждено сохраняться в течение следующих двух с половиной столетий, когда образованные люди, взяв за образец тосканский, стремились с помощью практики и примера сформировать национальный язык. Застенчивость итальянцев, столкнувшихся лицом к лицу с этой проблемой, как это раскрыто нам на страницах "*De Eloquentia*", и решительность, с которой великие авторы четырнадцатого века установили определенный тип дикции, нигде не произносимый точно, хотя и более близкий к тосканскому, чем к любому другому идиому, могут быть причислены к наиболее интересным явлениям в истории литературы. Преобладал тосканский; но то, что шедевры *треченто* не были написаны ни на одном из чистых тосканских диалектов, ясно не только из свидетельств современников самого Данте, но и из упорных дискуссий, поднятых на эту тему Бембо в более поздний период. Руководящий и контролирующий принцип вкуса определил инстинктивный метод выбора, посредством которого тосканский язык был адаптирован к общим потребностям Италии.

Рассматривая латинский, ломбардский или франко-итальянский, а также сицилийский или итало-провансальский периоды национального развития, я до сих пор пренебрегал той плебейской литературой, которая, хотя ее памятники почти исчезли, должна была распространяться на диалектах по Италии с начала XIII века. Написанные для народа и самими людьми, реликвии этой прозы и поэзии ценны не только тем светом, который они проливают на формирование языка, но и тем, что в них отражаются национальные тенденции. На северных диалектах мы встречаемся с трактатами религиозного, этического и гномического значения, среди которых заслуживают упоминания "*Иерусалимская целеста*" и "*Адская вавилония*" фра Джакомино из Вероны, библейская история Пьетро Бескапе из Милана, Спор между сатаной и Девой Бонвезин да Рива и два других диалога того же автора, один между Душой и Телом, другой между сыном и его отцом в аду. К этому классу снова относится "*Cinquanta Cortesie da Tavola*" Бонвезена, книга по этикету, адаптированная к потребностям мелкой буржуазии при их вступлении в общественную жизнь.

Невозможно установить даже приблизительную дату появления итальянской прозы. Юридические документы, мировые соглашения, контракты и публичные акты, которые можно с уверенностью отнести к первой половине XIII века, демонстрируют давление вульгарной речи на формальную латынь официального словоблудия. Попытка добиться точности в обозначении

какой-либо конкретной местности или какой-либо важной персоны вынуждает писца вернуться к обычной речи; и эти свидетельства трудностей с владением латынью, которая теперь стала умирающим языком, доказывают, что задолго до того, как она была написана, говорили на итальянском. Начиная с 1231 года, мы располагаем отчетами о домашних расходах, написанными неким Маттасалой ди Спинелло деи Ламбертини на сиенском диалекте. Затем следуют документы Луккезе и письма граждан Сиены, которые, хотя и не имеют литературной ценности, показывают, что люди, умевшие писать, начали выражать свои мысли разговорными идиомами. Первыми сочинениями по итальянской композиции для грамотной публики были переводы с произведений, уже написанных итальянцами на *английском* языке. Среди них видное место должно быть отведено версии "Путешествий Марко Поло", которую Рустичиано из Пизы впервые опубликовал на французском языке, возможно, получив их на венецианском из уст самого путешественника. Таким образом, "*Тезоро*" Брунетто Латини и "*Принцип режима*" Эджидио были итальянизированы; в то время как многочисленные сборники франкских романсов, включая сборник, известный как "*Конти ди антики Кавальери*", появились, чтобы удовлетворить тот же популярный спрос. Религиозная история и этика создали еще одну библиотеку на местном языке. *Dodici Conti Morali, Introduzione alle Virtù, Giardino della Consolazione* и *Libra di Cato* предоставили людям образцы из уже известных работ. Аналогичным образом книги по риторике и грамматике, бывшие в моде среди средневековых студентов, были популяризированы в виде аннотаций для итальянских читателей. Мы можем процитировать версию Орозия и *Фуоре ди Петорика*, основанную на *Ad Herennium* и Цицероне. Из научных сборников *Composizione del Mondo* Ристоро из Ареццо, включающая астрономическую и географическую информацию, стоит в одном ряду с уже упомянутыми этическими и риторическими работами. Примечательностью всех этих сочинений является то, что они, по общему признанию, являются воплощением знаний, которыми ученые уже обладают в более достоверных источниках. Таким образом, они доказывают, что существовал класс читателей, жаждущих обучения, для которых книги, написанные на латыни или французском, были недоступны. Одним словом, они указывают на появление современного языка со всеми его требованиями и возможностями. Иметь дело с хрониками этого периода нелегко; ведь те, которые считаются самыми старыми — "Рикордано Малеспини" Маттео Спинелли и "*Лу Рибелламенту ди Сицилия*" — в некотором смысле оказались фальсификациями. С другой стороны, из *Cento Novelle* становится ясно, что более драматические эпизоды истории и мифа подвергались той же эпитомизирующей обработке. Наконец, мы должны упомянуть "Послания Гиттоне из Ареццо" как первую серьезную попытку риторически использовать вульгарный язык для определенной литературной цели.

От сухих записей зарождающейся прозы приятно обратиться к другому виду популярной поэзии; ибо поэзия в период зарождения всегда более взрослая, чем проза. Из хроник были извлечены многочисленные фрагменты политических песен, которые можно отнести к тринадцатому веку. Так, анонимный генуэзский рифмоплет прославлял победы при Лаяццо (1294) и Курцолле (1298), в то время как Джованни Виллани сохранил шесть строк об осаде Мессины (1282).^[30] Стихи на вульгарном языке, посвященные отступничеству фра Элиа, генерала францисканцев, в 1240 году и приходу флорентийца Ламбертеско деи Ламбертески в качестве подеста в Реджио в 1243 году, с обрывками песен, относящихся к пизанской и флорентийской истории, можно прочитать в Монументальный труд Кардуччи об этом периоде литературы.^[31] Эти реликвии, хотя и драгоценны, на редкость скудны; и студент-северянин не может пройти мимо них, не отметив отсутствия той полуисторической, полумифической поэзии,

которая так знакома нам под названием Баллада. Более важными, из-за большей протяженности, являются причитания и любовные или шуточные стихи, которые можно отнести к тому же веку. Плач падуанской женщины о своем муже, отправившемся в Святую Землю в крестовом походе, проповедуемом Урбаном IV, можно сравнить с "Прощанием" Ринальдо д'Аквино.[32] Обе эти композиции были написаны под провансальским влиянием, хотя первая, по крайней мере, строго диалектична и популярна. Переходя к сатирическим стихотворениям, я могу упомянуть два отрывка, извлеченных из болонской рукописи 1272 года, которые с яркой силой юмора рисуют нравы женщин.[33] Один представляет собой вечеринку с более чем аристофанической свободой; другой - спор между двумя невестками - *родственниками*. Каждый демонстрирует легкость композиции и уже сформировавшийся литературный стиль. Они не лишены французских параллелей; но способ изложения - итальянский, и фразы были перенесены без изменений из вульгарного диалога. Два романтических стиха, извлеченных из одной и той же рукописи, доказывают, что модный стиль Прованса перешел от знати к простому народу и приобрел новый оттенок реализма.[34] Жалоба незамужней девушки своей матери - нередкий мотив в этой ранней литературе, переходящий либо в пафос, либо предполагающий скрытую грубость в кульминации.[35] К тому же классу можно отнести несколько изящных текстов и танцевальных композиций, сочетающих безыскусственность народного вдохновения с реминисценциями французских оригиналов.[36] Из них "Соловей" и "Песнь любви в мечтах" могут быть выбраны за их близость к *риспетти*, производимому в загородных районах Италии в наши дни. Наконец, я должен упомянуть два непристойных стихотворения, пользующихся большой популярностью, *Il Nicchio* и *L'Ugellino*. [37] Они были известны Боккаччо, поскольку он называет их по имени в конце пятого дня "Декамерона". Каждая из частушек несет на себе чисто итальянский отпечаток и предвосхищает своим своеобразным стилем *двусмысленности* целый раздел национальной поэзии — флорентийские карнавальные песни и Капитолии римских академий, отчетливо прослеживающиеся в их юмористической и аллюзионной трактовке вульгарной темы. Следовательно, мы можем воспользоваться случаем, чтобы заметить, что те, кто обвиняет Лоренцо Медичи и его современников в унижении народного вкуса путем преднамеренного привнесения распущенности в искусство, выходят за рамки справедливого порицания. То, что называется язычеством эпохи Возрождения, было коренным в Италии. Мы находим это присущим вульгарной литературе до появления Боккаччо; и если с развитием социальной роскоши оно приобрело в пятнадцатом и шестнадцатом веках более предосудительное значение, это не следует приписывать исключительно влиянию гуманистических исследований или примеру дальновидных деспотов. Действительно, можно утверждать, что специфическое качество популярного итальянского гения — его чувственный реализм, смешанный с иронией, — безошибочно проявляется в пяти важнейших реликвиях XIII века: *Родственниках*, *Товарищах*, Тензоне Девушки и ее Матери (*Мама во времена вены*), *Никкио* и *Уджеллино*. [38] В них заложен общий материал того великолепного искусства, которое впоследствии разовьется в *Декамерон* и *Новеллу*, из которых произойдут комедии и лирика Бернеска *Cinque Cento*, и которым суждено проникнуть в золотые песни *Орlando Фуриозо*. Непредвзятому исследователю итальянского искусства и литературы ничто не кажется более очевидным, чем тот факт, что определенное мощное объективное качество — назовите это реализмом, назовите это чувственностью — определяет их самые подлинные произведения, опускаясь до грубости, поднимаясь к возвышенности, сочетаясь в изобразительном искусстве с религиозным чувством, сливаясь с определенностью классического стиля, но никогда не отсутствуя. Именно эта объективность, реализм, чувственность составляют силу итальянцев и обуславливают ограниченность их способностей.

К совершенно другим регионам, но имеющим не меньшее значение для будущего итальянской литературы, следует отнести религиозные гимны, которые в XIII веке начали слагаться на народном языке. Самым ранним известным образцом является знаменитое "*Кантико дель Соле*" Святого Франциска, которое, даже в том виде, в каком оно сохранилось до нас после модернизации, сохраняет чистоту и свежесть весеннего птичьего пения. За святым Франциском, но на расстоянии полувека, следовал Якопоне да Тоди с его страстными и дифирамбическими одами, в которых, кажется, вибрируют языки пламени. Решающий импульс этой религиозной лирике придали "Неистовство флагелланта" (1260) и последующее формирование компаний Лаудези. В одной из следующих глав я рассмотрю связь между умбрийскими похвалами и истоками Драмы. Здесь достаточно отметить роль, которую сыграл в эволюции языка столь ранний переход от латинских церковных гимнов к гимнам, написанным на современной речи для частных братств и домашних собраний.

Из этого скудного обзора древней популярной поэзии мы узнаем, что в XIII веке диалекты каждого округа начали искать литературного выражения. Есть много свидетельств того, что продукты одной провинции быстро становились собственностью остальных. Спонтанные мотивы смешивались с французскими и провансальскими воспоминаниями; и уже сейчас мы можем проследить бессознательные усилия по формированию общего языка в процессе, известном как *тосканеджуаменто*, или перевод местных песен на тосканский диалект.[39] Поэтому было бы неверно воображать, что сицилийские поэты были чистыми подражателями провансальских образцов, или что итальянский язык зародился в Палермо. На самом деле произошло то, что двор Фридриха стал центром широко распространенного литературного движения. Поскольку сицилийский диалект преобладал в Палермо над остальными, поэты из разных провинций, собиравшиеся вокруг императора, впоследствии были известны как сицилийские. Их песни, разносящиеся по всему полуострову, носили это название, даже когда они, как во Флоренции, были преобразованы путем диалектических модификаций в тосканский фольклор.[40] Аристократический тон двора сделал провансальскую литературу модной; и утонченная дикция, смягчающая грубость более чем одного конкурирующего диалекта, была сформирована для выражения тонкостей провансальского стиля. Мы должны иметь в виду, что поэты этого Двора были людьми образованными - судьями, нотариусами, чиновниками. Данте делает *доттори* почти синонимом *траватори*. В то же время один из самых ранних образцов сицилийской поэзии, "*Тензоне*" Чулло д'Алькамо, популярен, свободен от провансальского жеманства, склонен к комедии в некоторых ее заметных мотивах и к грубости в конце. Это доказывает, что на острове, бок о бок с "придворными мастерами" *идоттори*, процветала оригинальная и вульгарная манера поэзии.

Процесс тосканизации, упомянутый в предыдущем параграфе, слишком важен в своем отношении к проблемам итальянского языка и литературы, чтобы его можно было обойти без дальнейшего обсуждения. Почти вся поэзия сицилийской эпохи была передана нам во флорентийских рукописях после прохождения *Тосканеджуаменто*. У нас есть лишь несколько строф в чистом виде. Следовательно, есть основания полагать, что, когда Данте рассматривал придворных сицилийских поэтов в своем эссе "*О вульгарном красноречии*", он знал их произведения в уже тусканизированной форме.[41] Восхваляя куриальный и прославленный народный язык как нечто отличное от диалектов, он на самом деле восхвалял диалект своей собственной провинции, усовершенствованный практикой вежливых стихосложителей. Ко времени написания этого очерка Швабский дом был ликвидирован; литературное общество юга распалось; и во Флоренцию уже перешло наследие искусства. Что еще более примечательно,

болонские поэты, которые опередили Данте и его сверстников на одно поколение, отказались от своего собственного диалекта в пользу очищенного тосканского. Следовательно, новая итальянская литература уже была тосканской либо по происхождению, либо по усыновлению, либо в процессе трансформации, прежде чем флорентийцы взяли на себя диктатуру литературы. Кажется парадоксальным намекать на то, что Данте не должен был воспринимать изложенное здесь как нечто большее, чем просто возможность. Как получилось, что он включил флорентийский язык в число греховных идиом и утверждал, что истинную литературную речь еще предстоит найти? Эти сомнения могут быть, по крайней мере частично, рассеяны, если мы вспомним особые условия, при которых создавались придворные стихи, которые он восхвалял, и косвенные каналы, по которым они дошли до него. Во-первых, мы видели, что она была написана в явном подражании провансальским образцам людьми со вкусом и образованностью, собранными из нескольких провинций. Они отобрали для литературных целей словарь бесцветных и нейтральных слов, которые облекли одни и те же общепринятые идеи в элегантную и искусственную монотонность. Когда эти композиции подверглись дальнейшему процессу тосканизации (что было несложно благодаря определенному диалектическому сходству сицилийского и тосканского языков), они в значительной степени утратили то, что еще оставалось в них от местного характера, не приобретая истинно флорентийского. Даже современник не смог бы распознать в стихах Якопо да Лентино, обработанных таким образом, ни подлинно сицилийский, ни подлинно тосканский колорит. Его язык создавал видимость того, что он, как это и было на самом деле, отличается от обеих идиом. Искусность стиля делала его выдающимся; и по чисто литературным качествам он действительно превосходил продукты плебейского вдохновения. Мы можем предпочесть пикантные строфы *Родственного* текста этим холодным и исчерпанным эвфуизмам. Но критический вкус такого великого мастера, как даже Данте, не был настроен ни на какие подобные предпочтения. Хотя он признавал недостатки сицилийских поэтов, как явствует из его диалога с Гвидо в "*Чистилище*", он отдавал им должное за то, что они подняли стих над вульгарным уровнем. Их безвкусная дикция казалась ему первым зародышем благородного *английского языка*. Его бесцветность и непривычность скрывали тот факт, что уже в конце XIII века он приобрел тосканский облик и что итальянцам будущего придется черпать пищу из родников тосканского наречия.

Падение Гогенштауфенов и рассеяние их придворных поэтов оказались обстоятельством, принесшим решающую пользу итальянской литературе, поскольку вывели ее из ложной атмосферы в условия, где она свободно процветала и расширяла свою оригинальность. Феодализм не составлял жизненно важной части итальянской социальной системы, и рыцарство никогда не было чем-то большим, чем экзотикой, культивируемой в рассаднике аристократии. Импульс, данный поэзии на юге, под влиянием не в истинном смысле слова национальной — норманнско-немецкой династии, пытающейся акклиматизировать провансальские формы на итальянской земле, — вряд ли мог породить энергичный тип литературы. Именно в народе, в центрах народной активности или там, где дух народа находит полную реализацию в представительном обществе, должно развиваться это характерное искусство. Когда мы говорим это, мы неизбежно вспоминаем Афины эпохи Перикла, Лондон времен Елизаветы, Париж Людовика XIV. Если бышансы нашей драмы ограничивались покровительством двора или Ареопагом Сиднея, вместо того чтобы распространяться по стране посредством свободной конкуренции в деревянных театрах, где Марло и Шекспир взывали к народному вкусу, нет никаких сомнений в том, что Англия могла бы похвастаться лишь

посредственной академической сценой. Когда итальянская поэзия покинула Палермо ради берегов Арно, она заменила Двор на народ; тонкости декадентского рыцарства - на подлинные порывы свободного сообщества; мелочность культуры - на гуманитарные науки общества, осознающего высокое предназначение и воспитанного на мужской политической арене. Здесь проявились великие качества итальянского гения. Литература, отказавшись от подражательной эlegantности, выражала чувства, мысли и устремления представителей породы, не имеющей себе равных в Европе по остроте интеллекта, интенсивности эмоций и величию цели. В Палермо принцы и их придворные были одновременно слушателями и поэтами. Во Флоренции народ слушал; и поэты, вышедшие из них, были ораторами. За исключением Афин золотого века Эллады, ни одно население не могло сравниться с населением Флоренции как по творчеству оригинального гения, так и по чувствительности к красоте, присущей всем классам общества, что приводит художника и его аудиторию в полное согласие.

Необходимо описать два этапа перехода от Сицилии к Флоренции. Гиттоне из Ареццо (1230-1294) поражает историка литературы как человек, который первым попытался национализировать изысканную поэзию сицилийского двора и лишить новый стиль его феодального педантизма.[42] Очевидно, его целью было, отбросив рыцарские условности, использовать дикцию и формы литературного искусства для непосредственного обращения к итальянскому народу. Писал он, однако, грубо. Хотя он практиковал народную прозу и принимал в стихах декламационный тон, который Петрарка впоследствии с таким эффектом использовал в своих обращениях к сознанию Италии, все же Данте мог говорить о нем с холодным презрением[43]; и мы не можем претендовать на более высокое место, чем у предшественника. Он предпринял больше, чем был в состоянии выполнить. Но его попытка, если судить по условиям его эпохи, заслуживает того, чтобы быть причисленной к достижениям.

С поэтом из Болоньи дело обстоит иначе. Расположенная на полпути между Ломбардией и Тосканой, Болонья разделяла инстинкты двух самых благородных итальянских народов — коммун, отвоевавших свободу у Фридриха Барбароссы, и Коммун, которым предстояло дать нации искусство и литературу. Более того, Болонья гордилась своим юридическим университетом и уже завоевала титул "ученейшей". Здесь Гвидо Гуиничелли решил проблему передачи сицилийского стиля одновременно национальному по духу и возвышенному по стилю.[44] Он сделал это, придав этому научный характер. Почерпнув от своих итало-провансальских предшественников материал о рыцарской любви и повинувшись гению своего родного города, Гвидо говорил о любви уже не как о модном времяпрепровождении, а как о носителе философской истины. Ученость была матерью национальной итальянской поэзии. С Гвидо началась школа трансцендентальных певцов, которые использовали древнюю форму и тематику экзотической поэзии для выражения метафизических мыслей. Итальянцам, родившимся, так сказать, стариками, было суждено, таким образом, перейти от подражания через спекуляцию к окончательной свободе своего чувственного искусства. Первым шедевром этого нового лирического стиля — логического, аллегорического, мистического - стала Канцона Нежного сердца Гвидо. Впоследствии код был сформулирован в *Convito* Данте. Жизнь, которую она освещала и интерпретировала, была описана в "*Новой жизни*". Его апокалипсисом был *Paradiso*. Если Гвидо Гуиничелли не преуспел в том, чтобы писать от сердца, если он был скорее аналитиком, чем любовником, все же ясно, что эвфуизмы итало-провансальских подражателей уступили в его стихах неподдельному чувству, в то время как, говоря технически, сложная структура истинно итальянской канцоны теперь предстает во всей своей гармонии изящества и величия. Язык Гвидо - тосканский; не тосканский для народа, а тосканский для

Тосканеджиаменти. Здесь мы снова отмечаем важность этого поэта в истории литературы. Работая за пределами Флоренции, но повинаясь флорентийскому прецеденту, он ставит итальянскую печать тосканской и помогает скрыть от самих тосканцев высокое предназначение их идиомы.

Данте подводит нас к правильной точке зрения для оценки заслуг Гвидо. Хотя Данте признавал сицилийцев первыми мастерами поэтического стиля в Италии, он приветствовал поэта из Болоньи как своего отца[45]:

Quando i' udi' nomar sè stesso il padre
Mio, e degli altri miei miglior, che mai
Rime d'amor usâr dolci e leggiadre.

Опираясь на авторитет этого предложения, мы приветствуем в Гвидо основателя новой и специфически национальной литературы итальянцев. Если не мастер, то он был пророком того *прекрасного стиля*, который освободил их от зависимости от иностранных традиций и привел, путем трансмутации, к чудесам их искусства эпохи Возрождения. Он угадал тот искренний источник вдохновения, о котором говорит Данте[46]:

Io mi son un che quando
Amore spira, noto; ed a quel modo
Ch'ei detta dentro, vo significando.

Счастливый инстинкт, побудивший его использовать тосканский, обеспечил ему место в списке поэтов, которых до сих пор можно читать с удовольствием. И об этом тоже пророчествовал Данте[47]:

Li dolci detti vostri,
Che, quanto durerà l'uso moderno,
Faranno cari ancora i loro inchiostri.

Болонья могла похвастаться многими второстепенными бардами — превосходным Онесто, Фабрицио и Гислиери, *докторами искусства, иллюстраторами и вульгариями дискретного произведения*. [48] Ее эрудицию дополнительно проиллюстрировала работа некоего Гвидотто, который составил трактат о новом просторечии, который он посвятил королю Манфреду. Таким образом, благодаря примеру и наставлениям, свидетельству Данте и справедливой славе ее собственных писателей, этот город является для нас связующим звеном между сицилийской и тосканской литературой.

Манфред был убит при Беневенто в 1266 году, и вместе с ним исчезли перспективы сицилийской поэзии. Данте, которому суждено было открыть великую эпоху, родился во Флоренции в 1265 году. Гвидо Гуиничелли умер в 1277 году, когда Данте исполнилось двенадцать лет. С 1249 по 1271 год, в течение всего детства Данте, Энцо, король Сардинии, сводный брат Манфреда и сын Фридриха II, оставался узником общественного дворца Болоньи. В один из тех подготовительных и переходных лет, когда ученые строфы Гвидо Гуиничелли служили прелюдией к "новому сладкому стилю" Тосканы, этот желтоволосый отпрыск швабских князей, прародитель Бентивольи, произнес песню *излоджии*".

Va, Canzonetta mia,
E saluta Messere,
Dilli lo mal ch'i' aggio.
Quella che m'ha in balia
Si distretto mi tene,
Ch'eo viver non poraggio.
Salutami Toscana,
Quella ched è sovrana,
In cui regna tutta cortesia;
E vanne in Puglia piana,
La magna Capitana,
Là dove è lo mio core notte e dia.

Эти строки звучат как прощание со старостью и приветствие новому. Сердце Энцо находится в низменностях Апулии и великой Столице, где его отец строил замки и вел грандиозные войны. Он принадлежит прошлому, как его стихи, как его раса, как рыцарские чувства, которые он впитал в юности; и теперь он мечтает провести жизнь в плену у болонских бюргеров. И все же именно для Тосканы он приберегает эпитет Суверенной — Тосканы, где господствует всякая вежливость. Ситуация жалкая. Это стихотворение - пророчество.

Раймон Турский, один из первых французских миннезингеров, посоветовал своему другу искать гостеприимства "в благородном городе флорентийцев, называемом Флоренцией; ибо именно там радость, песни и любовь достигают совершенства, увенчанные красотой".^[49] Утонченная жизнь и грациозные развлечения Вальдарно были известны по всей Европе. Например, в старинном французском романе "Клеомады" мы читаем рифмованное описание игр и банкетов, которыми Флоренция приветствовала май и июнь^[50]:—

Pour May et Gayn honorer;
Le May pour sa joliveté,
Et le Gayn pour la planté.

Виллани, писавший о 1283 году, когда гвельфы одержали победу, а знать была подавлена, так отзывается об этих празднествах^[51]: "В этом счастливом и справедливом состоянии легкости и мирного покоя, приносящем богатство купцам и ремесленникам, и особенно гвельфам, которые правили страной, сформировался квартал Сан—Фелисита за рекой Арно, где семья Де Росси возглавила вместе со своими соседями отряд численностью от тысячи человек и выше, все одетые в белое, с Лордом по имени Лорд Любви. У этого оркестра не было другой цели, кроме как проводить время в играх и утешении, а также в танцах дам, рыцарей и других жителей города, бродя по городу с трубами и различными музыкальными инструментами, в радости и веселье, и находясь вместе на банкетах в полдень и вечером ". Из другой хроники следует, что эта рота называлась *Бригата бьянка* или *Бригата амороса*.^[52] "Там, - говорит рифмоплет, видевший спортивные состязания, - можно было увидеть богатые одежды из шелка и золота, самита, белого, синего и фиолетового, с прекрасным бархатом; и убранство всех цветов, которые я видел в тот день. Молодые мужчины и женщины шли, не сводя глаз с этих ангельских глаз, которые превращают полночь в полдень. Поверх своих светлых волос девушки носили драгоценные камни и гирлянды; лилии, фиалки и розы украшали их очаровательные лица. Вы бы не сказали: "Вы смертные существа". Они скорее казались тысячей райских уголков".^[53]

Увеселения длились два месяца, с 1 мая до окончания праздника середины лета в честь святого Иоанна, покровителя Флоренции. Позже мы читаем о двух отрядах, один одетый в желтое, другой в белое, каждый во главе со своим Королем, которые наполняли город звуками музыки, надевали на головы гирлянды и проводили время в танцах и банкетах.[54]

И снова, когда дворянство после битвы при Кампальдино было окончательно подавлено, Виллани снова возвращается к теме этих компаний, описывая деревянные палатки, украшенные шелковыми занавесками, которые были расставлены вдоль улиц и площадей для размещения гостей.[55] Следует отметить, что Виллани связывает радость этого сезона с последовательными триумфами партии гвельфов и подавлением дворянства пополо. Не только Флоренция освободилась от серьезных тревог и больших расходов, вызванных внутренними распрями между графами и бюргерами, но и город почувствовал наступление своего собственного процветания, осознание своего истинного типа в их победоносном завершении. Затем новый класс знати, *пополани grassi*, перенял мягкие манеры рыцарства, приспособив его обычаи к своему собственному богатому жизнерадостному идеалу. Феодализм был уничтожен, но общество сохранило те элементы феодальных обычаев, которые придавали красоту обычной жизни. Спокойствие сменилось раздором, и средневековый город представлял собой зрелище, подобное тому, которое древнегреческий лирик описал среди даров Мира:

Смертным людям Мир дарует эти блага:
богатство и цветы медоточивых песен;
Пламя, которое вспыхивает
На резных алтарях из тучных овец и коров,
Принесенных в жертву богам на небесах; и в течение всего дня
Игры для веселой молодежи, и флейты, и венки, и вино в кружавах.
Тогда в стальном щите чернявые пауки ткут
Свою паутину и сумеречный гав:
Ржавчина рассекает заостренные копья и мечи;
Медная труба не подает сигналов тревоги;
И сон не смущает наших отстраненных глаз,
Но сладким покоем согревается моя грудь:
Улицы заполнены прекрасными мужчинами и молодежью,
И гимны во славу Любви, подобные пламени, возносятся к небесам.

Горо ди Стаджио Дати, писавший в конце четырнадцатого века, сохранил для нас ожившую картину Флоренции в мае.[56] "Когда кажется, что весна радует весь мир, каждый человек думает о том, как сделать справедливым день Святого Иоанна, который следует в середине лета, и нет никого, кроме как заблаговременно обеспечить себя одеждой, украшениями и драгоценностями. Бракосочетания и другие радостные события откладываются до этого времени, чтобы оказать честь празднику; и за два месяца до даты они начинают доставлять украшения скачек — наряды дворян, знамена, клиросы, драпировки, свечи и любые другие приношения, которые должны быть сделаны. Весь город охвачен суетой из-за подготовки к Празднику; и сердца молодых мужчин и женщин, которые принимают в нем участие, устремлены только к танцам, играм, пению, банкетам, рыцарским турнирам и другим ярмарочным развлечениям, как будто ничего другого и не предстояло делать в эти недели перед наступлением кануна Святого Иоанна". Приводимый ниже подробный отчет о церемониях, отмечавшихся в День Святого Иоанна, не нуждается в расшифровке. Тем не менее,

было бы неплохо привлечь внимание к *картинекватроченто* во Флорентийской академии, которая иллюстрирует обычаи этого фестиваля. Это длинное панно, изображающее брак адимари с дочерью Рикасоли. На заднем плане появляется баптистерий, а на площади стоят дамы и молодые люди, одетые в дамаст и богатые ткани, в драгоценностях и фантастических головных уборах, взявшись за руки, словно в танце. Под лоджией дель Бигалло восседают трубачи синьории, трубя в кларнеты, украшенные вымпелами. На этих украшениях изображена флорентийская лилия. Слуги несут вазы и тазы во дворец Адимари, готовясь к свадебному пиршеству. Большая часть площади покрыта бело-красным тентом.

Если хронисты и художники позволяют нам составить некоторое представление о флорентийских празднествах, то с личностями и занятиями этих веселых компаний нас знакомит поэт Фольгоре да Сан-Джеминьяно.^[57] Сохранились два набора его сонетов: один "По месяцам", адресованный лидеру благородной сиенской компании; другой "По дням", члену аналогичного флорентийского общества. Если мы правы, причисляя Фольгоре к поэтам XIII века, легкость и колоритность его стиля, его отрешенность от провансальского педантизма и ирония его роскошного гедонизма доказывают, до какой степени тосканцы уже оставили средневековые позы.^[58] Фольгоре, несмотря на свой весенний аромат и полярную свежесть, предвосхищает дух Возрождения. Он - Боккаччо тринадцатого века, без присущего Боккаччо энтузиазма в изучении гуманитарных наук. Идеальная любовь, аскетизм, религия, добродетели христианина и рыцаря - не для него. Его душа настроена на наслаждение этим часом. Но этот материализм представлен в такой умеренной форме искусства, с такими утонченными цветами и очертаниями, столь изящно прорисованными, что в нем нет ничего отталкивающего. Его эгоизм и чувственность родственны творчеству Аретино, как миниатюры молитвенника - творчеству Джулио Романо "Модусы Венеры".^[59]

В своих сонетах о Месяцах Фолгор называет Бригату "доблестной и учтивой выше Ланселота, готовой, если понадобится, с копьем наперевес пронестись по ристалищу Камелота". В январе он дарит им хорошие очаги и теплые комнаты, шелковые покрывала для их постелей и меховые накидки, а иногда днем устраивает вылазки и гоняет девочек в снежки на площади:

Uscir di fora alcuna volta il giorno,
Gittando della neve bella e bianca
A le donzelle, che staran dattorno.

Февраль приносит удовольствие от охоты. Март хорош для рыбалки, с веселыми друзьями по ночам, и никогда не видно монаха:

Lasciate predicar i Frati pazzi,
Ch'hanno troppe bugie e poco vero.

В апреле "нежная страна, вся покрытая прекрасной свежей травой" приглашает молодых людей отправиться в путь. Дамы поедут с ними кататься верхом, демонстрировать французские платья, танцевать провансальские танцы, трогать новые инструменты из Германии или бродить по просторным паркам. Май приносит турниры и ливни цветов — гирлянды и апельсины, сбрасываемые с балконов и окон, — девушек и юношей, приветствующих поцелуями в щеки и губы:

E pulzelle, giovene, e garzoni
Basciarsi nella bocca e nelle guance;
D'amore e di goder vi si ragioni.

В июне компания юношей и девушек покидает город и отправляется на виллу, проводя время в тенистых садах, где бьют фонтаны и освежают прекрасную траву, и все люди становятся слугами любви. Июль снова застаёт их в городе, они избегают солнечного зноя и надевают шелковые одежды в прохладных покоях, где они пируют. В августе они отправляются в горы, скачут утром и вечером от замка к замку, через горные долины, где протекают ручьи. Сентябрь - месяц соколиной охоты; октябрь - охоты на дичь и полуночных балов. С ноябрем и декабром снова приходит зима и приносит с собой городские развлечения у камина. В целом, в этих сонетах слишком много говорится о еде и питье; и серия завершается негуманным советом:

E beffe far dei tristi cattivelli,
E miseri cattivi sciagurati
Avari: non vogliate usar con elli.

Сонеты "Дней" дышат тем же причудливым средневековым гедонизмом.^[60] Понедельник - день песен и любви; наш молодой человек должен быть на ногах вовремя, чтобы сделать свою любовницу счастливой:

Levati su, donzello, e non dormire;
Chè l'amoroso giorno ti conforta,
E vuol che vadi tua donna a fruire.

Вторник - день сражений и раскинувшихся полей; но они описаны в пародийной героике, которая показывает, что на самом деле чувствовал поэт по поводу получаемого от них удовольствия. Среда - день банкетов, когда дамам и девушкам прислуживают молодые люди в любовных венках:

E donzelletti gioveni garzoni
Servir, portando amorose ghirlande.

Четверг - день рыцарских поединков и турниров; пятница - собак и лошадей; суббота - ястребов и сетей для ловли птицы; воскресенье - "танцев и ратных подвигов во Флоренции":

Danzar donzelli, armeggiar cavalieri,
Cercar Fiorenza per ogni contrada,
Per piazze, per giardini, e per verzieri.

Такова была тогда радостная жизнь, нарисованная красками фантазии тосканского поэта и реализованная во Флоренции в конце того богатого событиями столетия, когда город оказался под властью гвельфов, в изобилии мира, равенства и богатства на море и суше. Классовые различия были стерты. Все население пользовалось равными правами и равными законами. Ни один человек не сидел сложа руки; и хотя простота прошлого, воспетая Данте и Виллани, уступала место роскоши, все же искателями удовольствий руководил тот тонкий вкус, который сделал флорентийцев расой художников.^[61] Это безмятежное время года было детством Данте и Джотто, расцветом Арнольфо и Чимабуэ. Возводились здания, благодаря которым Город

Цветов по-прежнему возвышается над всеми городами итальянской земли. Люди жили в промышленности и порядке под властью своих избранных лидеров. Владычествующие в Тоскане, не боящиеся внутренних распрей, сильные тридцатитысячным ополчением бюргеров, способным дать отпор соперничающему государству, флорентийцы достигли апогея политического процветания. Над Пистойей еще не поднялось то маленькое облачко, не больше человеческой ладони, которому суждено было ввергнуть их в борьбу черных и белых. В этот период безветренного затишья в этом прекрасном городе, где виола и лютия не умолкали ни весной, ни летом, звезда итальянской поэзии, этот "венец безупречного богатства", взошла и наполнила небеса светом.

ГЛАВА II.

ТРИУМВИРАТ.

Рыцарская поэзия—Идеал рыцарской любви—Болонская Эрудиция—Новое значение Идеала—Метафизика флорентийской школы лириков—Гвидо Кавальканти—Философские стихи—Популярные песни—Чино из Пистойи—*Новая жизнь* Данте—Беатриче в *Конвито* и *Парадизо*—Подготовка к *Божественной комедии* в литературе—Аллегория—*Божественная комедия*—Жизненная позиция Петрарки—Его концепция гуманизм—Концепция Италии—Его отношение к рыцарской любви—Беатриче и Лаура—*Канцоньерка*—Боккаччо, флорентийский буржуа—Его точка зрения—Его отказ от рыцарской точки зрения—Его преданность искусству—Предвосхищает эпоху Возрождения—*Декамерон*—*Комедия Ума*—Предшественники Боккаччо—Романы—*Кармина Вагорум*—План книги—Ее моральный облик—*Видение Любви*—Описания Боккаччо—*Тесейда*—*Иней*—*Филоколо*—*Филострато*—*Амето*, *Фьямметта*, *Нинфале*, *Корбаччо*—Проза до Боккаччо—Сравнение *Фиоретти ди Сан Франческо* и *Декамерона*—Влияние Боккаччо на стиль прозы эпохи Возрождения—Его смерть—Конец четырнадцатого века—Плач Саккетти.

Сицилийцы внимательно следили за провансальскими поэтами. После них или одновременно с ними та же итало-провансальская литература культивировалась в городах центральной Италии. Предметом этой подражательной поэзии была любовь, но любовь, имевшая особое отношение к обычным человеческим чувствам. Женщина считалась идеальным существом, к которому следует относиться с поклонением, граничащим с обожанием. Влюбленный черпал личную силу, добродетель, возвышение, энергию из своей восторженной страсти. Честь, справедливость, мужество, самопожертвование, презрение к мирским благам вытекали из этого единого чувства; а любовь соединяла две воли в едином экстазе. Любовь была вершиной духовного блаженства, которое по своему блаженству превосходило все другие виды счастья. Таким образом, Бернард де Вентадур и Якопо да Лентино были готовы отказаться от Рая, если бы не могли увидеть лицо своей госпожи перед престолом Божьим. В течение определенного периода современной истории этот мистицизм любовных чувств не был притворством. В нем был выражен подлинный порыв мужественных сердец, воспламененных красотой и тронутых чувством морального превосходства женщины, доведенным до совершенства слабостью и

требующим физической защиты. Приводя грубые страсти в соответствие с мягкими манерами и бескорыстными устремлениями, это служило смягчению грубости первобытного общества; и немалая часть его привлекательности была обусловлена убежденностью в том, что только утонченные натуры могут испытывать это. Этот новый аспект любви возник благодаря рыцарству, христианству, тевтонскому почитанию женщин, в котором религиозный трепет, по-видимому, сочетался со служением более слабого более сильному.

Каким бы искренним и прекрасным ни был идеал рыцарской любви, он быстро пришел в упадок. Рыцарство, хотя и было жизненно важным элементом феодализма, существовало, даже среди народов его происхождения, скорее как стремление, чем реальность. В Италии оно никогда не проникало в жизнь и не подчиняло воображение людей. Для итало-провансальских поэтов этот кодекс любви был почти полностью формальным. Они нашли его готовым. Они использовали его, потому что придворная культура, симпатизировавшая феодальной Европе, не оставляла им другого выбора. Не Артур, а Эней Виргилийский по-прежнему был итальянским героем; и вместо Людовика Святого народы Юга могли похвастаться только Фридрихом II, совершившим крестовый поход. Фридрих трубадур был не менее аномальным существом, чем Фридрих крестоносец. Он соответствовал современной моде, но его дух шел вразрез с эпохой. Любопытство, зарождающийся гуманизм, смелые сомнения, терпимость, которые склонили его к братанию с сарацинами и поиску знаний у арабов, вывели его за рамки представлений XIII века. Его экспедиция на Восток кажется всего лишь парадной экскурсией, лицемерной, политической, ироничной. Точно так же его любовная поэзия и поэзия его придворных звучат пустым звуком в наших ушах.

Это соответствовало итальянскому гению, когда Гвидо Гуиничелли рассматривал рыцарскую любовь с точки зрения болонского образования. Он не изменил ни одной из форм; он использовал общепринятую фразеологию. Но он придал новый дух предмету. Его поэзия перестала быть формальной; фразы больше не были словоблудием. Эпикурейство жизни Фридриха вступало в противоречие с мистической экзальтацией рыцарства. Не было никакого диссонанса между научным складом ума Гвидо и выражением им философской идеи, выраженной в терминах любовного энтузиазма. С его губ слетели слова:

Al cor gentil ripara sempre Amore,
Come l'augello in selva alla verdura;
Nè fe' Amore anti che gentil core,
Nè gentil cor anti che Amor, Natura:

обретите реальность — реальность не страсти, а искренней мысли. Они передают не спонтанность чувств, а философское размышление о любви и красоте в их влиянии на человеческий характер. Настроение Гвидо можно сравнить с настроением греческого мудреца, когда он воскликнул, что ни утренняя, ни вечерняя звезда не так прекрасны, как Справедливость, или когда он таким образом обращался к Добродетели:

Добродетель, ты приносишь людям заботы и тяжкий труд;
И все же ты лучшая, прекраснейшая добыча в жизни!
О девственная богиня, ради твоей красоты
Умереть - это деликатно в нашей Греции,
Или терпеть боль, суровую, сильную боль.

Для рыцарских рас Любовь была восторженным идеалом. Для итало-провансальских эвфуистов она служила искусственным источником вдохновения. В Болонье это стало формой трансцендентальной науки; и здесь итальянский интеллект случайно или инстинктивно затронул ту же ноту, которая была отмечена Платоном в "Федре" и "Симпозиуме".

Публика, обученная юриспруденции и схоластике, чей ментальный склад был почерпнут у С. Фомы и Аккурсиуса, приветствовала своего поэта в лице Гвидо Гуиничелли. Для них было естественно, что поэзия прикрывает философию стихами; что любовь следует путать с движением души к истине; что к красоте следует относиться как к проявлению духовного блага. Данте в своей песне "*Донне авете интеллект любви*" апеллирует не к эмоциям, а к интеллекту. Он говорит нам, что *понимание* было древним названием *любви*, и описывает воздействие страсти на сердце молодого человека как откровение, поднимающее его над уровнем обычного опыта. Таким образом, превращение простых элементов рыцарского кодекса в философскую доктрину, где образ почитаемой дамы выходит за рамки сферы чувств, а ее дух отождествляется с глубочайшей мыслью и возвышеннейшим устремлением влюбленного, было искренним в средневековой Флоренции. Тосканский интеллект был слишком мужествен и натянут, чтобы довольствоваться любовными рифмами. Современная эстетическая теория требовала аллегории и налагала на поэта эрудицию; певцу той эпохи также было нелегко управлять своими собственными непосредственными эмоциями или использовать их в целях непосредственного и пластического искусства. Не обладая ни свободой грека, ни отстраненностью современного духа, он счел более уместным облекать научное содержание в вуаль страсти, чем изображать личность женщины, которую он любил, с естественной точностью. Между мистицизмом возвышенного, но призрачного обожания, с одной стороны, и чувственностью вульгарного аппетита или приличиями супружеской жизни - с другой, для него не было промежуточной художественной области. Он понимал любовь воображения и любовь чувств; но любовь сердца, знакомая северным народам, едва ли существовала для него.

И здесь можно в скобках заметить, что итальянцы в средние века не создавали женского идеала, аналогичного Гудрун или Хримхильд, Изольде или Гвиневре. Когда они покинули высокую область символизма, они почти без модуляций опустились до прозы обычной жизни. Так Сельваджа Чино, Беатриче Данте, Лаура Петрарки уступили место Фьямметте Боккаччо и женщинам Декамерона, когда этот экстаз прежнего энтузиазма иссяк. Однако на какое-то время флорентийцы были вполне готовы придать интеллектуальное значение, а вместе с ним и новую жизнь изношенным условностям итало-провансальских лириков. Не следует также думать, что эмоции, описанные таким образом, были нереальными. Данте любил Беатриче, хотя она и стала для него аллегорией. Великолепное видение ее красоты и доброты сопровождало его на протяжении всей жизни, руководя его душой на всех ее этапах. Как ни трудно понять это смешение реального и трансцендентного, мы должны понять это, если хотим проникнуться духом четырнадцатого века в Италии.

Человеческое сердце остается неизменным. Никакая метафизическая изощренность, никакая аллегория, никакой схоластический мистицизм не могут разрушить спонтанность инстинкта в любящем человеке или затуманить видение поэта. Любовь не перестает быть любовью, потому что она возвышается до квинтэссенции самоотреченной страсти. Она по-прежнему сохраняет свою жизнь в чувстве и свои корни в смысле. Красота не перестает быть прекрасной оттого, что она была морализирована и отождествлена с привлекательностью, которая возносит людей ввысь, в сферу вечных истин. Поэзия не исчезает и потому, что певец считает своим призванием

выражать подлинную мысль и презирает рифмованные забавы простого влюбленного. Флорентийская школа представляет нам поэзию, которая стремилась быть философской, но в то же время вибрировала жизнью и передавала настроения тонких эмоций. Добиться безупречного слияния этих двух направлений в новом стиле было бесконечно сложно; да и поэты той эпохи не были столь же успешны. Гвидо Кавальканти, лидер группы, кульминацией которой является "Данте", снискал себе славу стихами, в которых больше от диалектика, чем от певца. Ставя науку выше поэзии, он, как говорят, презирал даже Вергилия. Его оды сухо схоластичны — особенно знаменитая *"Донна ми приега"*, которую современники изучали пункт за пунктом и которая спустя два столетия послужила Дино дель Гарбо текстом для метафизического дискурса.[62] В то же время некоторые тексты, написанные в более легком настроении тем же поэтом, несут в себе суть спонтанного и естественного вдохновения. Его баллады, вероятно, рассматривались им самим и его друзьями как игрушки, выброшенные в моменты праздности, чтобы отвлечь ум, занятый сложными размышлениями. И все же мы находим здесь первый полный расцвет подлинно итальянского стиха. Их красота - красота популярной песни, пробивающейся из почвы подобно цветку и благоухающей в своем первом расцвете под солнцем вежливости и культуры. В этом роде Боккаччо и Полициано ничего не оставалось, как повторить балладу "деревенские девушки" и завершить "Добро пожаловать в май".[63]

В поэзии Гвидо Кавальканти расходились два стихотворных потока: один исходил из чувств, другой - из мозга, один черпал силу и полноту в людях, другой питался школами. Они были объединены в единый поток Чино да Пистойей.[64] Чино был юристом с энциклопедической эрудицией, а также милым и беглым певцом.[65] В его стихах есть лоск и что-то от холода мрамора. Его Сельваджа заслуживает места рядом с Беатриче и Лаурой. От Чино Петрарка унаследовал мастерство ясной дикции. В Чино проснулось художественное чутье итальянцев. Он создал нечто отличное как от научного стиля Гвидо Гуиничелли, так и от дикой песни, которой вторит Баллата Гвидо Кавальканти. Похоже, он посвятил себя главной цели - оттачиванию поэтической дикции и приданию выражению одновременно музыкальности и доходчивости.[66] Хотя его приверженность идеям не была такой твердой, как у Кавальканти, а его страсть - такой сильной, он добился слияния мысли и чувства в художественное целое сочувственной учтивости. Мы невольно сравниваем его работу с работой Мино да Фьезоле в барельефе.

Данте был на пять лет старше Чино. Ему принадлежит слава того, что он осуществил тот же сплав в лирической поэзии, одновременно более всеобъемлющей и более возвышенной. Данте не уступает Гвидо Кавальканти как диалектик и тонкий мыслитель. Как художник он превосходит Чино да Пистойю. Его страсть и воображение более пламенны, чем у Гвидо. Его нежность глубже и трогательнее, чем у Чино. Даже в тех второстепенных произведениях, которыми он предварял "Божественную комедию", Данте возвышается над всеми конкурентами, занимая место среди немногих поэтов, рожденных представлять эпоху и быть вечными учителями человеческой души. И все же даже Данте, хотя и знал, что ему суждено затмить обоих Гвиди, хотя и утверждал, что любит только своего вдохновителя, не был полностью свободен от схоластики своего века. В более ранних текстах *"Новой жизни"* и в канцони *"Convito"* он позволяет научному содержанию переоценивать свои чувства. Между его эмоциями и нашим сочувствием время от времени поднимается туман метафизики. Придавая им более глубокий смысл, он по-прежнему обыгрывает общие места своих предшественников. Так, в сонете *"Любовь и благородство сына уны коза"* он переосмысливает тему Гуиничелли; в то время как

следующая строфа повторяет избитую доктрину о том, что Любовь должна быть союзом красоты и совершенства^[67]:

Che la beltà che Amore in voi consente,
A virtù solamente
Formata fu dal suo decreto antico,
Contro lo qual fallate.
Io dico a voi che siete innamorate,
Che se beltate a voi
Fu data, e virtù a noi,
Ed a costui di due potere un fare,
Voi non dovreste amare,
Ma coprir quanto di beltà vi è dato,
Poichè non è virtù, ch'era suo segno.

Уступки Данте маньеризму школы ничего не значат на весах перед красотой и правдой этого самого духовного из романсов, которому "*Новая жизнь*" придает мелодичное звучание. В рамках одной небольшой книги собрано все, что Флоренция в тринадцатом веке внесла в утончение средневековых нравов, вместе со всем, что новая школа поэтов считала высшим в своей философской концепции. Гармония жизни и науки достигает завершения в реальном, но идеализированном опыте, который превосходит оба мотива и сочетает их в личности, уникально созданной для такого сочетания. Молодому Данте достаточно встретить Беатриче, пройти мимо нее среди ее служанок на улицах города, принять ее приветствие, полюбоваться, как она пробирается сквозь разноцветную толпу, поразмышлять о ее появлении, как об одном из ангелов Божьих, в уединении своей комнаты. Она - мечта, видение. Но это мечта его существования, видение, которое раскрывает перед ним вселенную — более актуальное, более пропитанное эмоциями, более стимулирующее возвышенные устремления и мужественную цель, чем многие виды любви, которые находят свое воплощение в долгих годах общения. Мы чувствуем, что ему открылось истинное "я" человека; что он отдал свою жизненную энергию идеалу, который без этой подпитки был бы причислен к фантомам, но теперь стал реальностью. Те, кто не следил за этапами, через которые учение о рыцарской любви дошло до Данте, и процессом, посредством которого оно было преобразовано в науку для руководства душой, сочтут записи *Новой жизни* туманными или сентиментальными. Или, если они будут останавливаться только на философском аспекте творчества Данте, если они не примут во внимание естественное волнение сердца, переполненного живейшими чувствами, они не смогут понять эту книгу, одновременно такую сложную и такую простую. Суть заключается именно в слиянии двух элементов — в истине страсти, истине идеализации и спонтанности художественной формы, объединяющей их. Что наиболее понятно, поскольку наиболее характерно для всех проявлений глубоких эмоций в "*Новой жизни*", так это ее скорбь — сочувствие поэта Беатриче в доме скорби по смерти ее отца, видение ее собственного перехода с земли на небеса и обращение к паломникам, которые пересекают город, оплакивая ее потерю.^[68] Никто, читающий эти стихи, не усомнится в том, что, хотя Беатриче всего лишь пересекла жизненный путь Данте и на время осветила его своим сиянием издали, мысль о ней проникла в сердце и фибры, сделав его человеком, заново рожденным любовью, и заронив в его душу ноту, которая должна звучать все его годы, все столетия, которые будут расти, чтобы понять его.

Данте родился в 1265 году в семье бедных, но благородных родителей, примирившихся с партией гвельфов. Впервые он увидел Беатриче на девятом году жизни и, став мужчиной, хорошо помнил, как его осенила ее красота.[69] "Ее платье в тот день было самого благородного цвета, приглушенного и красивого малинового, с поясом и украшениями, которые лучше всего соответствовали ее очень нежному возрасту. В этот момент я говорю совершенно искренне, что дух жизни, обитающий в самой тайной комнате сердца, начал дрожать так сильно, что малейшие импульсы моего тела сотрясались вместе с ним; и, дрожа, он произнес эти слова: *Ecce deus fortior me qui veniens dominabitur mihi*." Беатриче умерла в 1290 году, и Данте завершил "*Новую жизнь*" этими словами[70]: "Мне было дано узреть очень чудесное видение; в котором я увидел вещи, которые определили меня, что я больше ничего не скажу об этой благословеннейшей, до тех пор, пока я не смогу говорить о ней более достойно. И для достижения этой цели я делаю все, что в моих силах, как ей хорошо известно. А потому, если Ему угодно, от которого зависит жизнь всего сущего, чтобы моя жизнь продолжалась со мной еще несколько лет, я надеюсь, что я еще напишу о ней то, чего раньше не писали ни о одной женщине. После чего, да будет благоугодно Тому, кто является Владыкой Благодати, чтобы мой дух отправился отсюда созерцать славу своей владычицы, а именно той благословенной Беатриче, которая теперь постоянно взирает на Его лик, *qui est per omnia sæcula, benedictus. Laus Deo*."

Этот отрывок был написан, возможно, на двадцать восьмом году жизни Данте. Посвящением его юношеской зрелости была любовь к Беатриче. Она сделала его поэтом. Через нее к нему пришел "преlestный новый стиль", который сиял чистейшим блеском в его стихах; и песни, которые он слагал о Беатриче, были известны всему Цветочному Городу. Однако любовь не поглотила его энергию. Он учился у Брунетто Латини и получил квалификацию для карьеры гражданина Флоренции, вступив в Гильдию Специали. После смерти Беатриче на него обрушилась великая и ошеломляющая скорбь. От этого затмения он оправился с помощью чтения, а также благодаря развлечениям общественной жизни. Он участвовал в битве при Кампальдино и женился на своей жене Джемме Донати. Он отправился послом в Сан-Джеминьяно в 1299 году; а в 1300 году, когда Флоренция была разделена партиями Черки и Донати, он выполнял функции приората. Эти десять лет между смертью Беатриче и избранием Данте настоятелем были периодом колебаний и переходных процессов. Он больше не был поэтом Божественной Любви, вдохновленным спонтанными эмоциями, осваивающим и прославляющим форму, которую традиция навязала стихам. Он стал изучать философию; и эта перемена дает о себе знать в более заумных и абстрактных одах *Convito*. И все же на протяжении всех этих лет учебы, гражданской активности и домашних обязанностей его по-прежнему посещало видение Беатриче. Вот как он говорит о науке во второй части *Наставления*: "Через некоторое время мой разум, стремившийся восстановить силы, вспомнил (поскольку ни мои собственные утешения, ни утешения друзей ничем мне не помогли) о том, чтобы прибегнуть к методу, который помог утешить других духов в беде. Я принялся читать книгу Боэция, малоизвестную многим студентам, которой он утешал себя, несчастный и находящийся в изгнании. И услышав также, что Туллий написал другую книгу, в которой, рассуждая о дружбе, он использовал слова утешения для Лелия в смерти своего друга Сципиона, я также прочитал это, и поскольку случается, что человек отправляется на поиски серебра и, далекий от своих намерений, находит золото, которое по скрытым причинам доставляет ему, возможно, не без Божьего руководства, поэтому я, искавший утешения, нашел не только утешение в своих слезах, но и в словах авторов, и в науках, и в книгах, взвесив которые, я рассудил, что филонософи, жена

этих авторов, из этих наук и из этих книг это было нечто высочайшее. И я представлял ее себе по моде кроткой леди, и не мог представить ее иначе, как жалкой; а потому я так искренне смотрел на нее обожающими глазами, что едва мог отвернуться. И, представив ее себе такой, я начал ходить туда, где она проявляла себя сама, то есть в религиозные школы и на диспуты философов; так что за короткое время, примерно за тридцать месяцев, я начал так сильно ощущать ее сладость, что ее любовь прогнала и уничтожила во мне все другие мысли".

Беатриче, которая при жизни была воплощением красоты и всего доброго, подняв своего возлюбленного над областью грязных мыслей и открыв сферу духовного разума, теперь сопровождала его в лабиринтах спекуляций. Она по-прежнему была формой, сутью всего, что он узнал; и клятва, завершающая *Новую жизнь*, не была забыта.

Переходный период, отмеченный *Конвито*, подводит нас к третьему этапу жизни Данте — тем двадцати одному году, в течение которого он скитался в изгнании по Италии и написал поэму о средневековом христианстве. Исследования, фрагментом которых является "*Конвито*", и политическая карьера, закончившаяся посольством к Бонифацию, были необходимы для "*Божественной комедии*". Если бы не изгнание Данте, современному миру, возможно, недоставало бы его первой и величайшей эпопеи; Беатриче, возможно, пропустила бы свой обещанный апофеоз. Как ее рука вела его по тропам любви и лабиринтам науки, так и теперь сияние ее прославленного лица возносило его из сферы в сферу Рая. Глядя в ее глаза, он вознесся на небеса и предстал вместе с ней перед великолепием Блаженного Видения. Отождествлять Беатриче с Теологией на этом последнем этапе духовной жизни Данте - простой, но неадекватный прием критики. С самого раннего детства она была для него светом и путеводной нитью в его душе; и в конце концов он приписал ей лучшее и возвышеннейшее из своих вдохновений.

С момента своего возникновения итальянская поэзия следовала одной линии эволюции, сначала следуя традициям Прованса, а затем трансформируя их. В *Божественной комедии* она приняла новое направление. Рыцарство, недостаточное для нации и плохо приспособленное к ее нраву, уступило движущей силе, проистекающей из религиозного чувства. Библейская история, Жития святых и учение Церкви о будущем человечества, наряду с чувствами благочестия, до сих пор получали лишь частичное изложение в руках нескольких народных поэтов. Святой Франциск затронул лейтмотив популярной итальянской поэзии в своем "*Кантико дель Соле*", который можно принять за первый образец сочинения на вульгарном языке. Гиттоне из Аретцо, уже упоминавшийся как самый ранний образованный поэт, пытавшийся национализировать свой стиль, приобрел известность как автор одного возвышенного сонета Мадонне и двух Канцони Матери и ее сыну.^[71] Но самый решающий импульс к религиозной поэзии был дан флагелантами, которые, начав с нагорья Умбрии в 1290 году, распространили свою особую набожность по всей Италии. В одной из будущих глав у меня будет возможность вернуться к истории этого движения и проследить его влияние на популярную итальянскую литературу. В настоящее время достаточно упомянуть о нем среди сил, тяготевших к религиозной поэзии в конце XIII века.

Дух эпохи, склонный к Аллегории и Дальновидности. Когда мы вспомним о престиже Вергилия в средние века, как философа, так и предшественника христианства, станет понятно, как его сошествие в Ад очаровывало воображение и подготавливало разум к принятию Видения как надлежащей формы для передачи теологической доктрины.^[72] Путешествие С. Брандана,

Чистилище С. Патрика и Видения Тундалуса и Альберика претендовали на передачу информации о состоянии души после смерти, местах наказания и методе спасения. Со временем это Видение использовалось в политических или церковных целях проповедниками, которые утверждали, что видели души выдающихся грешников в мучениях. Она стала двигателем терроризма, приобрела сатирический оттенок и, наконец, попала в руки дидактичных или просто фантазирующих поэтов.[73]

Главной заботой средневекового сознания было будущее предназначение человека. Эта жизнь стала рассматриваться как подготовка к вечности. Подобно переднему плану, реальный мир служил для облегчения картины загробного мира. Поэтому популярная литература изобиловала руководствами по набожности и дисциплине, некоторые из которых излагали историю души в аллегорической форме. Среди других примеров можно привести три истории духовной жизни, соответствующие ее трем стадиям Природы, Очищения и Восстановления, переданные под названиями *Умано*, *Сполья*, *Ринуова*. Многие прелюзии этого класса были объединены в одну религиозную драму под названием *Commedia dell'Anima*, содержание которой, безусловно, древнее, хотя форма свидетельствует о *рифацименто шестнадцатого века*. [74]

Целью предыдущих параграфов было показать, что популярный интеллект был хорошо подготовлен к религиозной поэзии и усвоил формы аллегории и Видения. Не для того, чтобы принизить оригинальность Данте, но чтобы доказать, насколько жизненно важное отношение он имел к своей эпохе, я настаиваю здесь на этих бесформенных прелюдиях к его произведению искусства. В Послании к Кану Гранде он таким образом объясняет тему *Комедии*: "Предметом всего произведения, взятого буквально, является состояние душ после смерти, рассматриваемое как факт; ибо действие имеет дело с этим и посвящено этому. Но если рассматривать произведение аллегорически, то его предметом является человек, поскольку из-за заслуг или недостатков в проявлении свободной воли он подвергается вознаграждениям или наказаниям правосудия". Обратив внимание на письмо, мы находим в *Комедии* видение загробной жизни, по отношению к которой только и имеет ценность наша земная жизнь. Она представляет собой картину вечной судьбы душ, столь твердо осознанную и живо воображаемую средневековой фантазией. Но поскольку эта картина должна раскрывать тайны, которые никто не видел и не слышал, само откровение, подобно Апокалипсису Святого Иоанна, передается в символах, созданных для обозначения истин, воспринимаемых верой. Те же символы изображают другую реальность, не постигаемую просто верой, но доходящую до сердца благодаря опыту. Обратив внимание на аллегорию, мы находим в *Комедии* историю души в этой жизни — этический анализ греха, очищения и спасения по благодати. Поэма представляет собой повествование о путешествии Данте через область, в которую все попадают после смерти; но в то же время она описывает ад и рай и переход через покаяние от греха к благодати, которые являются действительными состояниями души в этой жизни. *Inferno* изображает абсолютное зло. *Paradiso* демонстрирует доброту, абсолютную и незапятнанную. В одном нет рельефа, в другом — сплав; одно — тьма, другое — свет. Промежуточная область *Чистилища* — это царство ожидания и обращения, где грех больше невозможен, но где осуществление добра задерживается необходимостью очищения. Итак, вот естественная смена дня и ночи, относительный сумрак мира, где все еще является скорее переходом, чем завершением. Можно заметить, что Чистилище принадлежит к порядку вещей, которые по своей природе преходящи; в то время как Ад и Рай оба вечны. Следовательно, *Комедия*, рассматриваемая как апокалипсис бессмертной души, раскрывает абсолютное проклятие и абсолютное спасение, обоим состояниям суждено длиться до тех пор, пока существуют Божья

справедливость и любовь; но она также раскрывает состояние очищающей боли, которая прекращается, когда люди, нуждающиеся в ней, сочтены. Рассматриваемая как аллегория духовной жизни на земле, она описывает процесс избавления от вечного осуждения через благодать к вечному счастью.

Столь обширная и всеобъемлющая тема позволила Данте обогатить все знания своей эпохи. *Комедия* - это поэма того схоластического богословия, которое вобрало в себя все отрасли науки и поместило мир в рамки одной мысли - Бога. Как *Сумма* Святого Фомы сочетала философию и откровение, так и Данте включил в свою схему как языческие, так и христианские эпохи. Он начинает с леса ужаса, где на людей нападают дикие звери их страстей; и два проводника ведут его светом знания к Богу. Один — Вергилий, другая - Беатриче - Вергилий, олицетворяющий человеческий разум, науку, четыре главные добродетели; Беатриче, символизирующая божественную благодать, веру, сформулированную в теологии, добродетели, дарованные человеку через Христа для его спасения. Вергилий не может вывести поэта за пределы Чистилища, потому что пока только человеческое знание способно возвышать душу и направлять ее. Беатриче возносит его через Райские сферы посредством созерцания, потому что высочайшая вершина, достигнутая разумом и естественной добродетелью, является лишь отправной точкой путешествия истинного христианина.

The Комедия - это, таким образом, драма или эпос души. В нем концентрируется все, что человек думал или делал, может думать или делать; все, что он знает об окружающей его вселенной, все, чего он надеется или боится в будущем; его интуиция относительно нерушимого и идеального порядка, лежащего в основе феноменального мира и управляющего им. Бог, мир и человек сосредоточены в одном фокусе; и интерес поэмы заключается в отношении к ним индивидуальной души, участии каждой человеческой личности в драматическом действии. Вряд ли нужно замечать, что решения Данте проблем, возникающих при развитии этой темы, носят средневековый характер. Его физическая наука была вытеснена. Его теология далека от того, чтобы соответствовать общему сознанию христиан нашего века. И все же, хотя все должны признать эту очевидную истину, сущность *комедии* нерушима из-за ее человечности, из-за личности, которая ее оживляет. Люди меняются гораздо меньше, чем религиозные и философские гипотезы, которые обретают форму на опыте, как тени летят перед солнцем. Как бы они ни менялись, человек остается по существу тем же; и Данте проник в человеческую природу так, как это удавалось немногим, — был таким человеком, какими были немногие. Единство и постоянство его поэмы заключены в нем самом. Никогда еще план не был таким обширным и разнообразным, так полно пронизанным единым "я". Одновременно творец и зритель своего видения, неофит и иерофант, обвиняемый и судья, он не только видел ад как местную тюрьму боли, но и ощущал его как состояние греха в своем сердце. Он прошел через очистительные огни; и песни Рая звучали в предвкушении в его ушах. Данте - и певец, и герой своего эпоса. В нем универсальная идея человечества становится конкретной. Непрерывный опыт этого живого человека, который в одно и то же время является воплощением каждой души, когда-либо дышавшей, а также настоящего Данте Алигьери, невинного изгнанника из Флоренции, поддерживает, как на одной нити, мешанину последовательных мотивов, которым иначе могло бы не хватать поэтического единства, дает жизнь схеме, которая в противном случае могла бы быть слишком абстрактной. Расширяясь, чтобы охватить вселенную, сжимаясь до точки в одной груди, *комедия* сочетает общее и частное в индивидууме, соизмеримом с человеком.

Можно предположить, что Данте, повинувшись схоластическому импульсу своего времени, исходил из абстрактного, или универсального. В этом заключается реальность вещей, а не в частностях. То, что уже цитировалось из письма Кан Гранде, подтверждает это предположение. Он хотел обнажить схему вселенной, как она понималась средневековым христианством и рассматривалась с точки зрения человека. Эта схема была представлена в виде серии утверждений, логики или метафизики, воспринимаемых как истина. Каждая часть стихотворения была составлена со строгой точностью. Каждый раздел иллюстрировал мысль, аргумент, позицию. Целое можно рассматривать как структуру связанных силлогизмов. Этому научному изложению его ведущих мотивов соответствует архитектурная симметрия, простые очертания и суровые массы *Комедии*. План, каким бы мельчайшим ни был в деталях, постигается с первого взгляда. Гармонии дизайна столь же геометричны, как в какой-нибудь колоссальной церкви, воображаемой Браманте. Но Данте не собирался переписывать *Сумму* в стихах. Он хотел быть поэтом, используя вульгарную речь "той низкой Италии" при создании эпоса, который должен был бы стоять наравне с *Энеидой* и быть для современного христианского мира тем же, чем это было для священного Рима. Более того, у него было желание оказать Вергилию, "лидеру, господину и повелительнице", такие почести, каких никто никогда не оказывал, и написать о Беатриче "то, чего прежде не писали ни об одной женщине". Его стихотворение должно было стать кладезем его личного опыта. Его любовь и ненависть, его восхищение величием и презрение к трусости, его негодование из-за обид, его благодарность за оказанную услугу, его политические убеждения и критические суждения, радость, которую он испытывал от природы, и боль, которую он испытывал, гуляя с людьми, - все это должно было найти выражение в нужное время года и в надлежащем порядке. На суровые рамки абстрактной истины, которые составляют скелет *комедии* и являются конечной целью ее существования, Данте чувствовал себя свободным накладывать материалы неисчерпаемого разнообразия. Следуя метафоре строительства более точно, мы можем сказать, что он использовал эти материалы в качестве камней, с помощью которых он представил свой архитектурный проект на обозрение. Абстрактная мысль *комедии*, какой бы тиранической и все контролирующей она ни была, не могла претендовать на реальность, если бы не драматические эпизоды, которые представляют ее интеллекту через воображение.

Нечто подобное сочетанию абстракций с конкретными образами предполагалось в средневековой теории аллегории. Церковь запрещала поэтов древности, и стало аксиомой, что поэзия - это искусство лжи.^[75] Поэзии едва ли позволялось существовать, кроме как в качестве вуали, прикрывающей некую скрытую доктрину; а аллегория представляла срединный путь спасения, посредством которого можно было наслаждаться удовольствием от искусства со спокойной совестью. Вергилий, от которого средние века не отказались бы, хотя Генеральный собор осудил его, получил отпущение грехов в аллегорическом толковании. Данте, который определял поэзию как искусство, "которое публикует истину, скрытую под покровом басни", часто прерывает повествование, чтобы предложить своим читателям обратить внимание на смысл, скрытый за фигурами его стихов. Сочиняя *комедию*, он преследовал цель морального назидания и научной истины. Драматическая, повествовательная, описательная и лирическая красота его поэмы помогла подчеркнуть или окутать соответствующей тайной — поскольку аллегория одновременно проясняет и затемняет суть, которую она передает, — доктрины, которые он намеревался привить. И все же Данте как поэт стоял на высоте, настолько превышающей его возраст и его собственные теории, что холодное и оцепенелое прикосновение символизма редко омрачало интерес к его творчеству. Возможно, мы можем

почувствовать некоторую путаницу между личностями Вергилия и Беатриче и мыслями, которые они олицетворяют, что охлаждает наше сочувствие, вызывает чувство негодования, когда Вергилий возвращается невредимым в Ад, и уводит Беатриче в мир неосязаемых идей. Мы можем счесть зрелище в конце "Чистилища" непривлекательным; и возвышенность "Парадизо" не спасет фигуры, с помощью которых здесь предлагается духовный смысл, от случайной гротескности. Таким образом, со многим можно согласиться. Данте, хотя и был рожден, чтобы стать поэтом всех времен, все же был отпрыском своей эпохи. Он не мог полностью избежать влияния вводящей в заблуждение концепции. Но, помимо аллегии, помимо дидактической цели, *комедия* занимает самое высокое место благодаря эпизодам, действию, личному интересу, который никогда не угасает. Ни один поэт никогда не обладал более тонким чувством реальности, и ни у кого не было средств выразить ее во всех ее формах более полно.

Собственная теория символизма Данте открывала безграничную сферу для проявления его воображения, поскольку она позволяла ему придавать видимую и осязаемую форму мыслям своего мозга. И здесь можно отметить, что аллегорическая ересь оказалась менее пагубной, чем могла бы быть другая форма ложного мнения, основанного на идеале классической чистоты. Поскольку стихотворение должно было представить истину под покровом метафоры, не имело значения, какие фигуры использовались. Цель, которой они служили, оправдывала их. Поэтому Данте оказался вправе смешивать сатиру с гимнами ангелов; искать иллюстрации из вульгарной жизни не меньше, чем из природы в ее самых возвышенных настроениях; изображать ужасное, болезненное, гротескное и невероятное с той же искренностью, что и прекрасное, очаровательное и знакомое. Его драматические способности проявлялись на столь разнообразных темах, что классифицировать их невозможно — на пафосе Франчески и ужасе Уголино; стычке дьяволов в Малебольге и встрече Статия с Вергилием; гордости Фаринаты и раскаянии Манфреда; муках Адамо да Брешиа и спокойных восторгах Пиккарды деи Донати. Он рассказывает истории Улисса и Святого Франциска, описывает полет римского орла и мужественность Каччаигоды с одинаковой энергией краткого, но невыразимо впечатляющего повествования. Эта вольность, присущая использованию аллегии, оправдывала его отнесение знаменитых людей его времени к героям библейской и классической древности и позволяла ему смешивать древнюю историю с осуждением современной политики. Все времена, эпохи, страны, расы людей одинаковы перед судом Божьего правосудия. Соответственно, поэт, взявший за основу моральную природу человека и связанный своей теорией символическим представлением этой темы, мог представить вниманию множество конкретных личностей, распределенных (что бы еще ни вытекало из их беседы с главным героем) в соответствии с грациями достоинств или недостатков. Таким образом, *"Божественная комедия"*, хотя и написана с дидактической целью и под влиянием аллегии, превосходит все другие эпические произведения отчетливостью своих мотивов и реалистичностью их изложения. Краткий и содержательный стиль, который презирует риторические украшения, точная живопись, направленная на яркое изображение того, что должно быть распознано, гармонируют с его непреклонной этикой, его бескомпромиссной искренностью, его глубоким человеческим чувством.

The *Комедия* слишком широко раскрывает свою тему - Человеческую душу, чтобы ее можно было описать или классифицировать. Люди той эпохи называли его *Божественным*; и это название оно сохранило, несмотря на яростные порицания Церкви, которые оно содержит. Они называли его *Божественной*, несомненно, из-за его материала, но также, смеем думать, из-за его непостижимой глубины, высоты и широты мысли. Со временем во Флоренции, Падуе и в

других городах были учреждены кафедры для его объяснения, и к нему был приложен труд комментатора. Этот труд продолжался со времен Боккаччо и до наших дней; и все же темные места *Комедии* не были освещены, и вряд ли обучение решит некоторые проблемы, которые ставят в тупик внимательного изучающего ее песни. Это действительно имеет значение, но незначительное; ибо основной размах и цель стихотворения ясны, а его дух таков, что ни один читающий не может не распознать его.

До Данте в христианском мире не было поэта, а у Италии не было голоса. "Дар Данте Европе" был Эпосом на единственную тему, которая объединила современные нации в общности интересов. Дар Данте своей стране был шедевром, который поставил ее в один ряд с гомеровской Элладой и Римом Вергилия. Если бы первое столетие итальянской литературы могло породить трех людей такого калибра, как Данте, Италия пошла бы своим будущим курсом, каким она начинала, вровень с древней Грецией. Однако этому не суждено было сбыться. Сами условия миссии, которую она должна была выполнить в четырнадцатом и двух последующих столетиях, сделали невозможным появление расы героев. Италия была близка к тому, чтобы вернуть прошлое. Ее энергия не могла быть сосредоточена на развитии самой себя в новой литературе. Данте сменили Петрарка и Боккаччо.

Петрарка родился в Ареццо в 1304 году, когда его отец, как и Данте, и по той же причине, был изгнан из Флоренции. Его юность, прошедшая частично в Тоскане, частично в Авиньоне, совпала с годами, проведенными Данте в сочинении *Комедии*. Он был студентом в Монпелье, пренебрегая учебниками права ради Цицерона и Вергилия, когда Данте умер в Равенне в 1321 году. За те семнадцать лет изгнания Данте и детства Петрарки на политической арене произошли перемены. Папство было перенесено из Рима во Францию. Последние попытки германских императоров восстановить свою власть под Альпами потерпели неудачу. Коммуны уступали анархии и партийным распрям или быстро становились добычей деспотов. Началась новая эпоха, и представителем этой новой эпохи был Петрарка, подобно тому как Данте был поэтом ушедших эпох. Начало Петраркой классического Возрождения уже было описано в этой работе; нет необходимости повторять услуги, которые он оказал делу гуманизма.^[76] В книге, посвященной итальянской литературе, поэт из *Канцоньеры* должен привлекать внимание, а не реаниматор античных знаний. Особая слава Петрарки заключается в том, что он занял два одинаково выдающихся места в истории современной цивилизации: как последний поэт рыцарской любви и как основатель эпохи Возрождения. И все же это двойное отношение, когда мы сравниваем его с Данте, составляет главную причину его явной неполноценности.

Различия между образованием Данте и Петрарки были заметны и имели тенденцию подчеркивать различие их интеллектуальных и моральных качеств. Данте, который дожил до зрелости в пределах видимости своего прекрасного *Сан-Джованни*, вырос флорентийцем по натуре. В его самой ранней работе, *Новой жизни*, чувствуется домашняя чистота стиля, как от чего-то, что могло быть доведено до совершенства только во Флоренции; красота, сродни красоте башни Джотто; аромат какого-то цветка, характерного для местности, откуда его нельзя пересадить. В своем последнем *"Парадизо"* он посвящает одну золотую песнь прошлому процветанию Флоренции, другую - ее упадку из-за развращенности граждан. Пока он скитался, как "отвергнутый гость мира", вдали от прекрасного города, в котором родился, волнения его паломничества, контрастировавшие с покоем прежней зрелости, только укрепили в нем флорентийца. Хотя он исколесил Италию вдоль и поперек, хотя *Комедия* представляет собой воплощение ее пейзажей и местных обычаев, описывает ее города и подводит итог ее истории,

мысль о национальном единстве не приходила ему в голову. Италия оставалась для него садом империи, неуправляемым жеребенком, которого цезарь должен был оседлать и обуздать. Где бы то ни было, кроме Флоренции, Данте чувствовал себя чужаком. Он отказался от короны поэта, если только ее нельзя будет принять в купели крещения на площади Флоренции. Он предпочел изгнание с честью и звезды небесные позорному входу через ворота, которые он так любил; и все же из высшей сферы Рая он обратил свой взор вниз, на Флоренцию и ее заблудший народ:

Io, ched era al divino dall'umano,
Ed all'eterno dal tempo venuto,
E di Fiorenza in popol giusto e sano.

Петрарка, призванный выполнить другую миссию, прошел иную подготовку. Воспитанный с раннего детства в изгнании, переведенный из Тосканы во Францию, лишенный гражданских прав и отстраненный от обязанностей бюргера в те смутные времена, он обозревал мир из своего кабинета и судил о его делах с беспристрастностью философа. Без города, без дома, без семьи, посвященный в священники и поглощенный литературными интересами, он провел свою жизнь в размышлениях в Воклюзе или в великолепном гостеприимстве ломбардских дворов. Во всех своих странствиях он был гостем, гражданином не республики, а свободным человеком в Городе Духа. Без преувеличения, он мог бы выбрать своим девизом фразу Марка Аврелия: "Я скажу не "Дорогой город Кекропс", а "дорогой город Бога"!" Авиньон, где в юности формировался его интеллект, благодаря резиденции пап стал столицей христианского мира, единственным центром политической и церковной деятельности, где мог возникнуть идеал универсальной культуры. Находясь в изгнании, папство все еще объединяло современные нации общими узами; но его изгнание из Рима было знаком новой эпохи, когда гегемония цивилизации должна была перейти от Церкви к светскому контролю. Таким образом, Петрарка смог сформировать концепцию гуманизма, оставившую средневековье позади; и когда его мысли останавливались на Италии на расстоянии, он мог думать о ней как о великой итальянской стране, наследнице Рима, матери народа, которому суждено стать единым целым, рожденного править, или если не править, то, по крайней мере, возрождать мир с помощью мудрости. Из его уст мы ничего не слышим о Флоренции; но впервые страстный крик *Italia mia*, призыв итальянца, признавшего свою расу, но не имевшего местного жилья на священной земле, звучит в его ораторских *канцони*. Мечты Петрарки об объединенной Италии и возрожденной Римской республике были едва ли менее призрачными, чем идеал Данте о всеобщей монархии с Римом в качестве резиденции империи. Тем не менее, в его текстах внезапно проявилась истинная концепция Италии, единой интеллектуально, несмотря на политические разногласия и иностранное притеснение, реальное и нерушимое единство нации в духе, которому суждено управлять будущим человеческой расы. В их наполненных страстью строфах звучал крик, который набирал объем по мере того, как годы катились по Италии, пока, наконец, в ее последней прострации под испанской Австрией они не стали казаться не столько стихами, сколько подлинными пророчествами.

Таким образом, в то время как Данте оставался флорентийцем, Петрарка был первым итальянцем. Немаловажно и то, что в то время как Данте отказался от короны поэта, если только тот не сможет возложить лавры на его голову во Флоренции, Петрарка взошел на Капитолий под аплодисменты римлян и, в отсутствие папы и императора, получил свой венок из рук сенатора Романа. Отречение Данте и принятие Петраркой этой чести были одинаково уместны. Данте,

как и подобало человеку его эпохи, по-прежнему обращался к Коммуне. Коронация Петрарки на Капитолии была внешним знаком того, что эпоха коммун закончилась, что культуре суждено было стать космополитической и что Вечный город, символизирующий нетленную империю интеллекта, теперь стал настоящим тронem людей, призванных править миром с помощью мыслей и написанных слов.

У Петрарки частное вытесняется универсальным. Гражданин растворяется в человеке. Отсутствие политических предрассудков у партизана бросается в глаза. Его язык утратил все следы диалекта. Он пишет по-итальянски, не характерному ни для одного района, хотя по происхождению тосканский; и его стихи устанавливают стандарт поэтической дикции на все времена в Италии. Эти изменения знаменуют важный этап в развитии литературы, начиная с ее истоков, и объясняют непревзойденный авторитет Петрарки в течение следующих трех столетий. Эпос Данте является классическим из-за его яркой человечности и нерушимого материала; но его дух средневековья, а детали строго локализованы. Взгляд Петрарки на мир и жизнь, по крайней мере по форме, менее ограничен ограничениями его возраста. Следовательно, исследователи периода, быстро выходящего за рамки средневекового круговорота идей, не находили преграды между его природой и своими симпатиями.

В его трактовке рыцарской любви мы можем заметить эту тенденцию к обобщению. Материал, переданный трубадурами, с наигранностью обработанный сицилийцами, философствованный флорентийцами, теряет преходящее и специфическое качество в *Канцоньере*. Это, наконец, занимает место среди простых человеческих эмоций; и, хотя оно не утратило определенного средневекового оттенка, *Канцоньера*, а не *Новая жизнь*, произведение скорее выдающегося, чем высочайшего гения, по этой причине было понято и воспринято всеми любителями во все века и на всех землях. Стихи Петрарки, по словам Шелли, "подобны заклинаниям, которые открывают самые сокровенные зачарованные источники восторга, который является горем любви". И хотя мы признаем, что "Данте понимал тайны любви даже лучше, чем Петрарка", нет никаких сомнений в том, что в *Канцоньере* звучит нота, которая вибрирует более универсально, чем в *Новой жизни*. Большинство мужчин не могут не предпочесть всеобъемлющее интенсивному выражению личных эмоций.

Смерть сделала возможным апофеоз Беатриче; и можно сказать, что Данте заново открыл платоновскую тайну, согласно которой любовь является посвящением в тайны духовного мира. Это была интуиция возвышенной натуры, проникшая в суть чистого безличного энтузиазма. Это была экзальтация женственности, подобная той, что менее адекватно предпринята Шелли в "*Эпипсихидионе*". Это был настоящий инстинкт, подобный тому, который пронизывает поэзию Микеланджело и который поддерживает некоторых людей даже в наш прозаический век. И все же в точке зрения Данте, проверенной обычными фактами чувства, оставалась неискоренимая необоснованность. Его идеализм был слишком далек от обычного опыта, чтобы прочно овладеть современным умом. По мере того как Беатриче олицетворяла абстракции, она переставала быть женщиной даже для своего возлюбленного; и невозможно было, кроме как умаляя ее индивидуальность, рассматривать ее как символ всеобщего. Она перешла из сферы человеческого в сферу божественного; и хотя ее лицо по-прежнему было прекрасным, это было лицо Науки, а не того, кого мы любим. В страсти Данте к Беатриче было даже слишком мало земного.

Любовь Петрарки к Лауре была иного рода. Беспокойство земных желаний, вечно подавляемое, но повторяющееся с властной настойчивостью, и бунт совести против эмоций, которые влюбленный считал незаконными, нарушили его покой. Это правда, что, используя язык ранних поэтов и повинаясь оптимистичному настроению своего собственного ума, он время от времени говорил о Лауре как о той, кто привела его душу к Богу. Но его самые искренние высказывания раскрывают разлад в сердце, разделенном между долгом и склонностями, меланхолию человека, который осознает себя добычей воюющих держав. Его любовь к Лауре казалась ошибкой и грехом, потому что она вступала в противоречие с аскетическим порывом, который никогда не был полностью притуплен. В своем Гимне Пресвятой Деве он назвал эту страсть Медузой, превратившей его лучшее "я" в камень:

Medusa e l'error mio m'han fatto un sasso
D'umor van stillante.

В *"Исправлении утрийской судьбы"* есть отрывок, где лирик рыцарской любви изливает на женщин такое презрение, которому мог бы позавидовать его друг Боккаччо. В *"Secretum"* он снова описывает свои собственные эмоции как пытку, от которой тщетно пытался освободиться с помощью одиночества, путешествий, развлечений и упорных занятий. По правде говоря, он редко упоминает о великой страсти своей жизни без странной смеси нежности и горького сожаления. Здесь он проявил себя не только истинным дитем своего времени, но и предтечей современного мира. Хотя он все еще был связан традициями средневекового аскетизма, христианин не менее набожный и лишь менее твердый, чем Данте, его чувства и воображение, возбужденные, возможно, соприкосновением с классической литературой, восстали против мистицизма флорентийской школы. Этот бунт, смутно осознаваемый самим поэтом и осложненный стремлением глубоко религиозной натуры к чистоте мыслей и поступков, придал его стихам высшую силу и красоту. *Канцоньерка* - это не только поэзия любви, но и поэзия конфликта. Люди эпохи Возрождения преодолели конфликт и удовлетворились пустыми идеализациями чувственного желания. Но современные люди вернулись к точке зрения Петрарки и нашли в его поэзии отголосок своего собственного раздвоенного духа. Он знаменует переход от средневекового настроения к современному, переход от Кино и Гвидо к Вертеру и Руссо.

То, что Лаура была настоящей женщиной и что поклонение Петрарки перед ней было непритворным; что он обожал ее чувствами и сердцем так же, как и разумом; но что эта любовь была в то же время скорее настроением воображения, деликатной болезнью, лелеемой раной, к которой он постоянно возвращался как к самому чувствительному и живому источнику поэтической фантазии, чем прямой и импульсивной страстью, можно ясно увидеть во всей серии его стихотворений и автобиографических признаний. Лаура, по-видимому, относилась к нему с вежливостью несколько дальнего знакомого, который знал о его почтении и был польщен им. Ноее возлюбленный не пользовался привилегиями близости, и можно усомниться в том, что, если бы Петрарка мог по какой-либо случайности сделать ее своей, осуществление ее любви не стало бы серьезным препятствием для счастья его жизни. Впервые он увидел ее в церкви Святой Клары в Авиньоне 6 апреля 1327 года. Она покинула этот мир 6 апреля 1348 года. Эти две даты - два поворотных момента в жизни Петрарки. Промежуток в двадцать один год, когда Лаура ходила по земле, а ее возлюбленный во всех своих странствиях молился ей утром, вечером и в полдень, а ночи проводил в мечтах о той прекрасной фигуре, которая, возможно, никогда не будет принадлежать ему, был периодом бурь и напряжений в его неровной карьере.

Есть старая греческая пословица, гласящая, что "желать невозможного - это болезнь души". Поэт был поражен этим недугом в его самой неизлечимой форме; и вместо того, чтобы искать исцеления, он лелеял свою болезнь и наслаждался разладом в своем духе. Из этого диссонанса он создал гармонии своих сонетов и *канцони*. Эта болезнь сделала его поэтом из всех людей, которые нашли в своих эмоциях страну грез, более чудесную и наполненную восторгом, чем в мире, который мы называем реальным. После смерти Лауры его любовь была усыплена более тихой музыкой. Элемент диссонанса исчез из нее; и только потому, что ее объект был теперь физически недостижим, она стала более чистой и мощной. Чувственный сплав, который, каким бы одухотворенным он ни был, никогда не переставал тревожить его душу, был очищен от его все еще яркой страсти. Лаура с небес смотрела на него сверху вниз со своего места среди святых; и ее поэт мог предаваться мечте, что теперь, наконец, она пожалела его, что она ждет его с ангельскими глазами, полными любви, и говорит ему, чтобы он не терял времени, а ступил на лестницу, ведущую к Богу и к ней. Роман находит свой высший апофеоз в том трансцендентном отрывке из "*Триумфа Смерти*", в котором описывается ее смерть и его собственное видение. На протяжении всего этого запутанного любовного плача, выдержанного в течение сорока лет на тех немногих нотах, которые были так тонко модулированы, от первого сонета на его *primo giovanile errore* до последней строки ее прощания, *tu starai in terra senza me gran tempo*, Лаура предстает перед нами все ярче. Настоящей женщиной она становится только после смерти, потому что для Петрарки она всегда была идеалом, и в идеальном мире за гробом он уверен в ней больше, чем тогда, когда между ней и его тоской была задернута "светлая завеса" плоти.

Петрарке удалось вернуть старую тему рыцарской любви от философствующего мистицизма флорентийцев к простому опыту. Он образует связующее звено между их трансцендентальной наукой и позитивной романтикой Декамерона, между духом средневековья и духом Возрождения. Руководствуясь своим учителем, Чино да Пистойя, наименее метафизичным и наиболее ясным из своих непосредственных предшественников, Петрарка нашел правильный художественный путь *помощью средств массовой информации*; и, возможно, мы можем приписать что-то тому двойному образованию, которое поместило его между влияниями тосканских лириков и трубадуров его приемной страны. Во всяком случае, он вернулся от аллегорий флорентийских поэтов к прямоте рыцарского чувства; но он трактовал первоначальный мотив с большей насыщенностью и более идеализирующей деликатностью, чем его провансальские предшественники. В его руках были чудесные инструменты итальянского сонета и Канцоны, и он знал, как извлечь из них более чистую, если не более величественную мелодию, чем у Гвидо или Данте. Лучшее произведение флорентийцев нуждалось в комментарии, а структура их стихов, как и их содержание, была скорее научной, чем художественной. Петрарка мог бы опубликовать свою *Канцоньерку* без пояснительных примечаний. Он открыл свое сердце миру, и каждый человек, у которого было сердце, мог понять его язык. Между предметом обсуждения и словесным выражением не лежало никакой промежуточной завесы мистического значения. Соответственно, форма стала более четкой и совершенной, более гармоничной в своих пропорциях, более непосредственной в музыкальных эффектах. Одним словом, Петрарка был первым, кто открыл область, где искусство могло быть свободным, и нашел для языка сердца выражение прямое и прозрачное.

Это было его великим достижением. Формы, которые он использовал, не были новыми. Предмет, которым он занимался, был ему дан. Но он приблизил и форму, и сюжет к истине, применяя в то же время искусство, которое до сих пор не отличалось утонченностью и которому

с тех пор не было равных. Если Данте был первым великим поэтом, то Петрарка был первым настоящим художником итальянской литературы. Однако было невозможно, чтобы Петрарка одним прыжком преодолел все барьеры средневековья. В его Лауре все еще есть что-то от прежней идеальности, присущей ей. Она стоит на полпути между Беатриче Данте и женщинами Боккаччо. Она не столько женщина с характером и индивидуальностью, сколько женщина в целом, *la femme*, олицетворенная и ставшая объектом мечтаний поэта. Хотя каждая деталь ее физического совершенства, за единственным и поразительным исключением носа, тщательно зафиксирована, составить определенное представление даже о ее лице и фигуре непросто. О ее внутренней природе мы слышим лишь самые смутные обобщения. Она сидит, как прелестная модель посреди прекрасного пейзажа, как одна из женщин нашего Берн-Джонса, которые воплощают эмоциональное настроение, хотя им не хватает полноты личности. Мысли о ней витают в долине Воклюз; аромат памяти о ней витает в воздухе, которым мы дышим. Но если бы мы встретили ее, нам было бы трудно узнать ее; а если бы она заговорила, мы бы не поняли, что это Лаура.

Петрарка не обладал сильной объективной способностью. Точно так же, как ему не удалось живо представить нам Лауру, пока она не стала после смерти частью его собственной духовной субстанции, так и ему не удалось изобразить вещи такими, какими он их видел. Картины, запечатленные в трех-четыре строках *Чистилища*, можно тщетно искать в его *Времени*. В том, что его любовь к природе была сильной, сомнений нет. Уединенный житель Воклюза, пилигрим Мон-Ванту, достиг уровня чувствительности к природным пейзажам намного раньше своего возраста. Но когда он пришел выразить эту страсть к красоте, он был удовлетворен тем, что придал наиболее совершенную форму эмоциям, вызванным его собственной субъективностью. Вместо сцен он описывает настроения, вызванные ими. Он делает ручьи, утесы и луга Воклюза своими доверенными лицами. Он не теряется в созерцании природного объекта, хотя мы чувствуем, что это "я" нашло свою самую свободную передышку, свою самую восхитительную компанию в обществе холмов и долин. Он никогда не стремится написать пейзаж, но довольствуется такими тонкими штрихами и такими хитроумными сочетаниями слов, которые могут придать очарование внешнему миру. В этот момент гуманист, озабоченный человеком как своей главной темой, встречается с поэтом в лице Петрарки. То, что также теряется в точности описания, приобретает универсальность. *Канцоньерка* не напоминает нам ни о каком отдельном месте; везде, где есть чистые ручьи и нависающие горы, влюбленный прогуливается рядом с Петраркой.

Если доминирующая субъективность поэта ослабила его хватку за внешние вещи, это сделало его непревзойденным в автопортрете. Каждое настроение страсти точно уловлено и зафиксировано в его стихах. Самые мимолетные оттенки чувств прочно запечатлены на изысканной картине. Каждой струны многозвучной лиры Любви касается энергичная рука. Колебания надежды, отчаяния, удивления; "да и нет слились в едином дыхании"; борьба противоречивых стремлений в сердце, обращенном то к Богу, то к земле; тихие пристанища довольства; возрождение древнего ума; покой отсутствия, когда тоска становится роскошью; мука присутствия, добавляющая огня к огню, - все это передано с такой поразительной силой, в таком монументальном стиле, что *Канцоньерку* все еще можно назвать Введением к Книге любви. Таким образом, когда объектом было "я" самого Петрарки, его рука была твердой; его искусство не потерпело неудачи в придании образу округлости.

Данте привнес вселенную в свою поэму. Но "душа человека тоже есть вселенная", и поэтом этого внутреннего микрокосма был Петрарка. Боккаччо, третьему в триумвирате, оставалось относиться к обычной жизни с не менее развитым искусством. От Беатриче через Лауру к Фьяметте; от "Божественной комедии" через Канцоньерку к "Декамерону"; от загробного мира через мир чувств к миру, в котором мы играем свои кукольные роли; от мистической *римской терцы* через величественные лирические строфы к разнообразной прозе — таково было стремительное движение итальянского искусства за короткий промежуток времени, составляющий около пятидесяти лет.

Джованни Боккаччо родился в 1313 году, на одиннадцатый год изгнания Данте, первый год пребывания Петрарки в Авиньоне. Его дед изначально принадлежал Чертальдо; но он переехал во Флоренцию и получил права бюргерства среди тех крестьян, которых Данте считал растлителями ее древнего содружества[77]:

Ma la cittadinanza, ch'è or mista
Di Campi e di Certaldo e di Figghine,
Pura vedeasi nell'ultimo artista.

Чертальдо был деревней Вальдельса, известной своим луком. Этим объясняется отповедь, которую автор "Декамерона" получил от флорентийской дамы, которую он впоследствии высмеял в "Корбаччо": "Возвращайтесь копать в своих луковых грядках и оставьте благородных дам в покое!" Боккаччо не был ни рожден в законном браке, ни чистокровен итальянцем. Его мать была француженкой, с которой его отец познакомился во время пребывания по делам в Париже. Эти факты заслуживают внимания, поскольку они влияют на склад его ума и качество его творчества.

Было замечено, что три основных элемента флорентийского общества — *пополо веккьо*, или дворяне, смилившиеся с революцией 1282 года; *пополо грассо*, или бюргеры среднего звена в городе, принявшие Постановления 1293 года; и *пополо минута*, или ремесленники и *контадини*, допущенные к франшизе, которые вышли на первый план между 1343 и 1378 годами — по отдельности представлены Данте, Петраркой и Боккаччо.[78] Политические и интеллектуальные изменения в таком маленьком государстве, как Флоренция, где энергия народной жизни и живость гения не имеют никакого отношения к размеру сообщества, настолько стремительны, что за короткий промежуток в пятьдесят лет центр власти может перейти от аристократии к пролетариату, а переход в искусстве и литературе от средневековья к Ренессансу может не только совершиться, но и произойти в будущем. обильно проиллюстрированный в деталях.[79]

Боккаччо был типичным итальянским буржуа, представителем класса, который окончательно определил эпоху Возрождения. Его проза и поэзия содержат в зародыше различные виды, которые были усовершенствованы в тот период. Изучая его, мы изучаем в его незрелости дух следующих двух столетий. Он был первым, кто заменил литературу образованных классов и аристократии литературой народа. Он освободил естественные инстинкты от аскетических запретов и мистицизма трансцендентальной школы. Он разоблачал притворство рыцарской романтики и лицемерие монашества с помощью насмешек, более смертоносных, чем сатира или оскорбления. Он вернул хонор реализм в искусстве и литературе, описав мир таким, каким он его находил — чувственным, низменным, комичным, нелепый, жалкий, нежный, жестокий — во всех его грубостях и противоречиях. Он заменил абстракции аллегории конкретным фактом.

Он противопоставил требования аппетита и чувственного наслаждения идеальным устремлениям и угрызениям совести, измученной верой. Он учил своих соотечественников, что жизнь, полная безразличия к учебе, предпочтительнее междоусобиц и шума полей сражений.

Боккаччо не действовал сознательно и с определенной целью для достижения этих целей. Он был скорее выразителем своей эпохи и расы — литературный знак того, что итальянское общество вступило в новую фазу и что старый порядок уходит в прошлое. Если "*Декамерон*", казалось, сотрясал основы морали; если он получил название "*Принц Галеотто*" или "*Пандар*"; если его объявляли растлителем толпы; это означало не то, что у его автора были зловещие намерения, а то, что ткань средневековья уже была подорвана и что люди, которым Боккаччо писал в угоду, разочаровались в своих прежних идеалах. Честный, покладистый человек, Джованни делла Транквиллита, как его называли, рисовал то, что видел, и сделал себя рупором окружающих его людей.^[80]

Для той работы, которую ему предстояло выполнять, он был превосходно приспособлен природой и образованием. В нем сочеталась кровь флорентийского торговца и парижской *гризетки*. В юности он мало чему научился и был первым великим итальянским писателем, который не учился в Болонье. Его ранняя зрелость прошла в торговле в Неаполе, где он получил доступ к распутному двору Жанны и занимался любовью с ее фрейлинами. По просьбе своего отца он на короткое время занялся юридическими исследованиями, но, по-видимому, по-настоящему серьезно не практиковал в качестве юриста. Литература очень рано стала страстью, единственным серьезным и облагораживающим увлечением в его жизни. Мы уже видели его у могилы Вергилия, поклявшегося посвятить свои силы священным Музам; и мы знаем, какие услуги он оказал гуманизму своей неутомимой энергией в приобретении и распространении разнообразных знаний.^[81] Здесь не место обсуждать ученость Боккаччо. И все же можно сказать, что точно так же, как его жизненная философия была философией веселого и чувственного плебея, так и его концепции литературы не доставало глубины и величия. Он повторял современные теории о зависимости поэзии от истины, достоинстве аллегории, святости любви, красоте чести. Но его собственная работа показала, как мало он воспринял эти идеи. Будучи студентом, поэтом и человеком, он жил на более низком уровне мышления, чем Петрарка; и когда он сменил конкретное на абстрактное, его проницательность подвела его.

С этой точки зрения поучительна "*Жизнь Данте*" Боккаччо. Она полна разнородной эрудиции. Он изобилует цитатами и мнениями, заученными наизусть. Он демонстрирует глубочайшее почтение ко всему, что считается достойным в сфере интеллекта. Восхищение божественным поэтом, выраженное в нем, искренне и беззлобно. И все же эта книга выдает поразительный недостаток сочувствия к Данте и превращает возвышенный роман "*Новой жизни*" в банальную *новеллу*. Данте поведал миру, как он впервые почувствовал любовь к Беатриче в возрасте девяти лет. Его биограф не может понять это чудо. Он полагает, что сладкая майская пора, хорошие вина и изысканные блюда на банкете "*Портинари*", все чувственные прелести флорентийского праздника объединились, чтобы сделать мальчика преждевременно мужчиной.^[82] Данте называл Беатриче "*младшей из ангелов*". Боккаччо рисует живой образ ангела во плоти, такой, какой он ее себе представлял; и в его портрете видно гораздо меньше ангельской, чем плотской натуры. Это он делает совершенно добросовестно, с искренним желанием возвысить Данте над всеми поэтами и распространить повсюду правду о его выдающейся жизни. Но герой литературы эпохи Возрождения был неспособен понять истинные

чувства человека, которому он поклонялся. Между ним и энтузиазмом средневековья уже разливался своими волнами девятикратный Стикс.

Самым благородным качеством Боккаччо было признание интеллектуальной мощи. Именно этот культ великих людей, если мы можем доверять Филиппо Виллани, впервые побудил его заняться литературой.^[83] Его преданность памяти Данте и его откровенное признание в неполноценности по отношению к Петрарке, которого он любил и которому служил на протяжении двадцати лет жизни этого требовательного поэта, одинаково искренни и прекрасны. Эти чувства вдохновили некоторые из его лучших стихотворений и проникли в автобиографические пассажи его второстепенных произведений с деликатностью, которая вызывает у нас симпатию к этому человеку.^[84] Не менее искренним было его преклонение перед красотой — не красотой интеллектуального или идеального порядка, а чувственной и реальной — красотой, которая вдохновляла художников и поэтов последующих веков. Ни один писатель ни одной эпохи не был одарен более сильной способностью к ее выражению. Из этого служения прекрасному он черпал главный импульс в своей деятельности художника. Если ему не хватало морального величия, если ему не хватало философской глубины и религиозной серьезности, его преданность искусству была серьезной, интенсивной, углубленной, поглощающей. Он исполнял свои гражданские обязанности с легким молчаливым согласием, но без сурового осознания патриотических целей. Он подчинился Церкви и в старости позволил запугать себя до своего рода полукакаяния. Но уважение, которое он оказывал искусству, носило совершенно иной и более требовательный характер. Прилагая все свои силы, он стремился сделать себя, по крайней мере в этой сфере, совершенным. То, насколько ему это удалось, должны признать все, кто читал "Декамерон" и видел, что здесь Боккаччо объединяет легенды всех эпох и всех стран в одно гармоничное целое, извлекает мир многогранных человеческих интересов и разнообразной красоты из хаоса средневековых материалов, с любовью отделявая каждую деталь, наполняя жизнью каждую частицу и помещая дейдальскую картину общества в рамки нежной романтики. Концепция и исполнение этого литературного шедевра в равной степени художественны. Если фразу "искусство для искусства" можно использовать, говоря о том, кто не осознавал теорию, которую она подразумевает, то Боккаччо можно назвать типичным художником ради искусства. В сфере своего ремесла он страстен, полон энтузиазма, искренен, глубок. Его отношение ко всему остальному — это насмешливое или любопытствующее безразличие, чувственное наслаждение, добродушная насмешка, игривый цинизм.

Боккаччо был буржуа четырнадцатого века; но его характер, запечатленный в "Декамероне", был общим для Италии в течение следующих двухсот лет. Вся книга светится радостью народа, отказывающегося от мечтаний ради реальности, презирающего ужасы ушедшего вероучения, упивающегося свободой природы, провозглашающего власть чувств с откровенностью, переходящей в вседозволенность. В Боккаччо руководящий гений итальянского Возрождения приходит к сознанию. То сочетание морального безразличия с художественной серьезностью, которое мы наблюдаем в нем, знаменует наступающую эпоху. Он не предшественник, а открыватель эпохи. Улыбка, играющая на его губах, стала, хотя и изменчивой по выражению, неизменной на губах его потомков — добродушной у Ариосто, грациозной у Полициано, озорной у Пульчи, сомнительной у Лоренцо Медичи, сардонической у Аретино, горькой у Фоленго, с оттенком трагической иронии у Макиавелли, дерзкой у Берни, радостной у Боярдо,

чувственной у Банделло, — приобретая все оттенки характера, изменчивые, неопишемые, пока, наконец, не исчезают со лба Тассо., когда Италия перестанет смеяться, разве что втайне.

"Декамерон" был назван *Умной комедией*.^[85] Это название уместно не только потому, что книга изображает человеческую жизнь с комической, а не серьезной точки зрения, но и потому, что она является антитезой *Божественной комедии* Данте. Как поэт и сценограф придумал для наших предков елизаветинского периода как Маску, так и Антимаску, так и итальянский гений представил современной Европе два представления — Маску и Антимаску человеческой природы. Комедия Данте представляет нашу жизнь в связи с жизнью за гробом. Боккаччо в своей Комедии изображает только земную жизнь, исключая все, что может указывать на жизнь грядущую. Было бы трудно определить, какая из двух драм более правдива или кто из двух поэтов лучше понимал реальность. Но реальности "Божественной комедии" духовны; реальности "Человеческой комедии" материальны. Мир "Декамерона" — это не перевернутый мир, как у Аристофана. Это не противопоставляет мир Данте, переворачивая его с ног на голову. Это просто тот же самый мир, рассматриваемый с противоположной точки зрения — неизменный, необращенный, но видимый поверхностно, представленный в конкретике. Это проза жизни, и это оправдывает противопоставление ее формы поэме Данте. Это мир как мир, плоть как плоть, природа как природа, без вмешательства духовных сил, без отношения к идеальному порядку, рассматриваемому как сфера юмора, удачи, чудесного каприза. Это все, что Церковь запретила, запретила, вызывало отвращение, без того, что Церковь привила для возвышения души. Этот мир, реальный и необъяснимый, Боккаччо рисует с мастерством опытного художника, придавая его хаотичным элементам форму красоты, приковывающую внимание.

Данте осуждал тех, "кто подчиняет свой разум естественному аппетиту".^[86] Боккаччо прославляет апофеоз естественного аппетита, *таланта*, заклеяменного аскетическим христианством как грех.^[87] Его самые сильные симпатии приберегаются для тех, кто страдает, поддаваясь импульсу, и в этом самоотречении он видит поэзию жизни. В этом суть антитезы, представленной Человеком Божественной комедии. "Декамерон" — это непреднамеренный бунт против всей совокупности средневековых доктрин. Как и все бурные реакции, она не удовлетворяется противостоянием экстравагантности взглядов, с которыми борется. Вместо отрицания аскетизма она утверждает вседозволенность. И все же, хотя "Божественная комедия" и "Декамерон" противоположны, они оба правдивы, и правдивы вместе, поскольку представляют одно и то же человечество, изучаемое в противоречивых условиях. Человеческая природа достаточно обширна, чтобы предоставить материалы для обоих, достаточно необъяснима, чтобы сделать оба приемлемыми для разума, достаточно терпима, чтобы с беспристрастным одобрением рассматривать унылую теологию Ада и широкое веселье Декамерона.^[88]

Подобные попытки не обошли стороной и "Декамерон". В средние века литературный вкус не был сильнее, чем любовь к историям. Это подтверждается сборником, известным как *Gesta Romanorum*, и *Бестиариями*, *Лапидариями*, *Физиологами* и *Пасечниками*, которые содержат множество историй, многие из которых удивительно непристойны, скрывающих духовную доктрину под маской непристойностей, приводящих в ужас современного читателя.^[89] Из рук церковных составителей эти рассказы перешли к популярным рассказчикам, которые во

Франции сделали *фаблио* особой ветвью вульгарной литературы. Безумства и пороки духовенства, уловки, применяемые женами к своим мужьям, романтические приключения влюбленных и комические происшествия повседневной жизни составляли основной товар их торговли. Когда *фаблио* попал в Италию вместе с другими литературными произведениями из Франции, его в основном выращивали на Юге; и первый известный сборник итальянских рассказов получил название *Il Novellino*, или *Il Fiore del parlar gentile*. Язык этой книги был незрелым, и сами рассказы кажутся рассказчику скорее памятными записями, чем законченными сочинениями, которые можно читать с удовольствием.^[90] Поэтому можно признать, что грубая форма "Декамерона" была придана Боккаччо. Не говоря уже о более крупных рыцарских романах, "*Продолжение античных кавальери*" и переводах с французского "*Шансон де Жест*", которые не имеют подлинной связи с особым типом новеллы, он находил образцы для своих рассказов как в библиотеках средневековых монастырей, так и в устах популярных *ракконтатори*. Однако это не следует понимать как намек на отсутствие оригинальности у Боккаччо. Такие сравнения, которые профессор Бартоли проводит между "Декамероном" и некоторыми из его предполагаемых источников, доказывают незначительность его долга, неизмеримую неполноценность его предшественников.^[91]

Дух "Декамерона", как и форма, долго готовился. Сатира, будь то поверхностная, как в "Песнях жонглеров", или ищущая, как в инвективах Данте и Петрарки, была знакома средневековью; а популярные латинские стихи бродячих студентов пропитаны гневом против коррумпированной иерархии, продажной курии.^[92] Те же самые *Carmina Vagorum* раскрывают тлеющие угли неугасимого язычества, которое лежало в основе христианской культуры средневековья. Написанные людьми, принадлежавшими к классу духовенства, но часто находившимися в плохих отношениях с церковными властями, окрашенные высокомерным презрением ученых к мирянам, но в то же время переполненные энергичной жизнью пролетариата, эти необычные стихи демонстрируют смелую и откровенную чувственность, неискоренимую непосредственность естественного аппетита, что странным образом расходится с кардинальными концепциями аскетического христианства.^[93] В секте итальянских эпикурейцев, в малоизвестных группах катаров и патерини, в веселых компаниях провансальского двора и замка звучала та же нота неудержимой натуры. Бок о бок с новообразованной структурой церковного идеализма существовали старые храмы невозрожденных человеческих божеств. Они действительно были дискредитированы, запрещены, обречены на позор. Они сформировали *mauvais lieux* христианского мира. И все же они стояли там, даже когда Венусберг из легенды о Тангейзере оставался непоколебимым, хотя на берегах Рейна возвышались соборы. Все, что было необходимо для восстановления поклонения этим богам природы, - это чтобы великий художник украсил их все еще прочные стены храма красотой нового, искреннего и нераскаянного стиля, приспособив их заброшенные покои для обитания человеческого духа, свободного теперь выбирать жилище, которое в нем указано. Боккаччо этого добился. И здесь снова следует отметить, что переворот времени был близок к тому, чтобы снова возвести на трон популярных и плотских божеств человека, хотя бы на время. Приглушенные песни нескольких бродячих студентов вот-вот должны были утонуть в пиане поэзии эпохи Возрождения. Видения Венусберга должны были воплотиться в итальянской живописи. Грядущему веку было суждено воплотить Человеческую комедию Боккаччо в действии. В этом истинное зерно его величия. Как поэт он занимал лишь третье место, и то с большим интервалом, в триумvirате четырнадцатого века. Но склад его ума, сфера его представлений сделали его выдающимся гением двух последующих столетий. В

ожидании эпохи, когда наука вновь должна будет координировать силы человечества в рамках последовательной теории, люди эпохи Возрождения сменили излишнюю сдержанность на неумеренную распушенность. Неудивительно, что их героем был Боккаччо, а не Данте.

Описание чумы во Флоренции, которым начинается "Декамерон", имеет большее значение, чем просто художественное. Боккаччо, возможно, действительно хотел показать своей группе мужчин и девушек, ищущих удовольствий, сильное облегчение по контрасту с ужасами пораженного города. Флоренция, заваленная трупами, отзывающаяся эхом от криков бредящих ихриплых воплей похоронщиков, - вот фон, который он выбрал для этого цветущего сада, где поют птицы и влюбленные сидят в тени у фонтанов, смеясь или плача, в зависимости от того, побуждает их дух каждой сказки. Но независимо от этого эффекта контраста, который мог бы быть использован для иллюстрации жизненной философии автора, описание чумы имеет еще более глубокое значение, о котором Боккаччо и не мечтал. Маттео Виллани датирует прогрессирующее ухудшение нравов в городе чумой 1348 года и оправдывает нас в том, что мы связываем беспорядки в Чомпи 1378 года с ослаблением гражданского порядка за эти тридцать лет. Таким образом, чума была внешним признаком, если не действительной причиной, тех самых этических и социальных изменений, которые "Декамерон" увековечил в литературе. Это была историческая веха между двумя эпохами, отделявшая Флоренцию Гранди от Флоренции Чомпи. Цинизм, раскрепощенный в то время террора, беззакония и внезапной смерти, приобрел в романе Боккаччо прекрасный и грациозный вид. Он утратил свои резкие и вульгарные очертания и приобрел атмосферу добродушной снисходительности, которая отличала итальянское общество на протяжении всех лет Возрождения.

Боккаччо выбирает семь дам в возрасте от восемнадцати до двадцати восьми лет и троих мужчин, самому младшему из которых двадцать пять. Создав эту компанию, он перевозит их на виллу в двух милях от города, где предоставляет им целую вереницу слуг и официанток и окружает их деликатесами средневековой роскоши. Он осторожно напоминает нам, что, хотя трое мужчин и три дамы были признанными любовниками и хотя их разговор не касался почти ничего, кроме страсти, "ни одно пятно не запятнало чести вечеринки". Рассказываются истории, и эти незапятнанные девушки со смехом и мимолетным румянцем слушают слова и поступки, которые оскорбляют северное чувство приличия. Безжалостная, но легкая сатира "Декамерона" не щадит ни одного из идеалов эпохи. Все увлечения средневековья рассматриваются и критикуются с точки зрения флорентийской *боттеги* и *пьяцца*. Это похоже на то, как если бы *буржуа*, не удовлетворившись тем, что сделали благородство преступлением, были склонны погасить его дух. Повесть об Агилульфе вульгаризирует рыцарскую концепцию любви, облагораживающую людей низкого сословия, показывая, как жених, чье сердце отдано королеве, пользуется представившейся возможностью. Танкреди высмеивает рыцарское почтение к безупречному гербу экстравагантностью своей мести. Святость Фиваиды, эта аскетическая мечта о чистоте и самоотречении ради служения Богу, выставляется Алибеком на посмешище. Сэр Чаппеллетто с презрением относится к канонизации святых. Исповедь, поклонение реликвиям, священство и монашеские ордена высмеиваются с самой смертоносной язвительностью. Над самим Христом насмеются в шутке, которая указывает на самую неприличную из этих историй.^[94] Брак - неизменная тема для насмешек; и когда, в качестве контраста, романист рисует идеальную жену, он впадает в такие гиперболы, что само терпение Гризельды становится сатирой на ее достоинство. Подобно Бальзаку, Боккаччо потерпел неудачу в изображении добродетельной женственности. Пытаясь это сделать, он, подобно Бальзаку, впал в абсурд чувств. Его собственное представление о любви было

чувственным и сладострастным — не всегда грубым, нет, часто нежным, но откровенно плотским. Не прибегая к "Декамерону", это утверждение можно было бы с избытком подкрепить ссылками на *Филострато*, *Фьямметту*, *Аморозу Визионе*, *Нинфале Фьезолано*. Боккаччо наслаждался картиной распущенного наслаждения, украденной тайно, иногда наполовину силой, любовником после умеренного сопротивления со стороны его возлюбленной. Он привнес в эти картины плебейский тон, который мы уже заметили в популярной поэзии предыдущего столетия и которому было суждено проникнуть в эротическую литературу Возрождения. Таким образом, существует ироничный контраст между приличиями, соблюдаемыми его *бригадой*, и их беседой; контраст, уходящий корнями в сохранение с рыцарских времен общепринятых идеалов, которые утратили реальность и упорно игнорировались на практике. Этот эффект иронии усиливается тем фактом, что многие мотивы могли бы трактоваться романтически, но здесь они рассматриваются с *точки зрения* попола Грассо. Скептическое и чувственное воображение играет вокруг святости и возвышенности, которые стали для него иллюзорными.

Мы наблюдаем тот же вид бессознательного лицемерия, то же спонтанное разрушение ныне устаревших идеалов в *Amorosa Visione*. [95] Здесь Любовь по-прежнему рассматривается как апофеоз земного опыта. По-прежнему говорят, что это союз разума и моральной энергии в энтузиазме души. И все же радости любви, раскрываемые в конце стихотворения, таковы, какие *могла бы предложить* баядерка. [96] Буржуа вытесняет рыцаря; итальянец эпохи Возрождения порвал ведущие нити мистического романа. Это видение, составленное в "*терца рима*", конечно же, не было пародией на Данте. И все же трудно было бы представить себе более полное переворачивание точки зрения Данте, более преднамеренную замену Рая на Земле Парадизом "Божественной комедии". Это как если бы Боккаччо, представитель нового времени, во всей полноте своей чувственной *наивности* обратился к рыцарским поэтам и сказал: "Посмотрите, как все ваши фантазии находят свое воплощение в природе!"

Не стоит чрезмерно усиливать порицание, подразумеваемое в предыдущих параграфах. Естественный аппетит, в не меньшей степени, чем идеал, имеет свои элементы поэзии; и чувственность Декамерона сочетается с пластической красотой в несравненно ясном произведении искусства. Шелли, отнюдь не снисходительный критик, написал эти слова об обстановке "сказок" [97]: "Какие описания природы содержатся в его небольших вступлениях к "Каждому новому дню"! Это утро жизни, очищенное от того тумана знакомости, который делает ее неясной для нас ". О чувстве прекрасного Боккаччо уже упоминалось; и оно настолько пронизывает его творчество, что вряд ли стоит привлекать к нему особое внимание. Его проза изобилует отрывками, которые сами по себе являются прекрасными картинами, такими как следующие, выбранные не из "Декамерона", а из более ранней работы, озаглавленной *Filosofo* [98]:

Con gli orecchi intenti al suono, cominciò ad andare in quella parte ove il sentiva; e giunto presso alla fontana, vide le due giovinette. Elle erano nel viso bianchissime, la quale bianchezza quanto si conveniva di rosso colore era mescolata. I loro occhi pareano mattutine stelle, e le picciole bocche di colore di vermiglia rosa, più piacevoli diveniano nel muoverle alle note della loro canzone. I loro capelli come fila d'oro erano biondissimi, i quali alquanto crespi s'avvolgevano infra le verdi frondi delle loro ghirlande. Vestite per lo gran caldo, come è detto sopra, le tenere e delicate carni di sottilissimi vestimenti, i quali dalla cintura in su strettissimi mostravano la forma delle belle mamme, le quali come due ritondi pomi pignevano in fuori il resistente vestimento, e ancora in più luoghi per

leggiadre aperture si manifestavano le candide carni. La loro statura era di convenevole grandezza, in ciascun membro bene proporzionata.

Пространство и каноны приличия девятнадцатого века не позволяют мне завершить картину, созданную Флорио и этими девушками. Это можно было бы сравнить с сотней отрывков с аналогичным намерением, где итальянский художник раскрывается нам в причудливо умноженных штрихах.[99] Мы находим в них чувство цвета, скрупулезную точность формы и что-то от той излишней мелочности, которая присуща живописи, а не литературе. Писатель увидел картину, но не прочувствовал стихотворение. Передавая это словами, он доверился воображению своего читателя, который предлагает уму законченное произведение пластического искусства.[100] *Чемпионские праздники* венецианских мастеров предвосхищены здесь в прозе *треченто*. Подобные описания были часты в итальянской литературе, особенно часты в работах лучших стилистов - Саннаццаро, Полициано, Ариосто, последний из которых подвергся суровой, но не несправедливой критике Лессинга за выход за рамки поэзии в его "портрете Альчины". В защиту Боккаччо и его последователей можно сослаться на то, что они принадлежали к нации, преданной изобразительному искусству, и что они писали для публики, знакомой с живописными формами. Их подробные описания были сразу же переведены в цвет людьми, привыкшими к виду картинок. В эпоху Возрождения живопись доминировала над итальянским гением, и все родственные искусства выражения испытывали это влияние, точно так же, как в Афинах скульптура придавала что-то даже драме.

Как поэт, Боккаччо перепробовал множество стилей. Его эпос "*Тесейда*" нельзя считать большим успехом. Он чувствовал себя не в своей тарелке на поле битвы и не знал, как протрубить в героическую трубу.[101] Однако заслуга открытия может быть присуждена автору этого стихотворения. Он представил современному миру сказку, богатую романтическими эпизодами и способную к еще более высокой трактовке, чем он сам был способен ей придать. Когда мы вспоминаем, как Чосер, Шекспир, Флетчер и Драйден обработали эпизод соперничества Паламона и Арчите за руку Эмилии, мы не осмеливаемся утаить от Боккаччо похвалу творческому гению.[102] Создание рассказа, который принес такие благородные плоды в литературе, - немалое достижение. Более того, *Тесейде* выполнил важную миссию в итальянской поэзии. Он адаптировал популярную "*оттава рима*" к стилю романтического эпоса и закрепил его за Пульчи, Полициано, Боярдо и Ариосто. То, что Боккаччо не был изобретателем этой строфы, как предполагалось раньше, теперь можно считать бесспорным. Очевидно, что он не научился обращаться с этим с величественной мягкостью Полициано или бесконечным разнообразием Ариосто. И все же он заслуживает похвалы за то, что распознал его возможности и привнес их в культурное использование.

Несмотря на неравенство по качеству, его сонеты и *баллады*, независимо от того, изданы ли они отдельно или разбросаны по его многочисленным прозаическим произведениям, обладают более высокими достоинствами. Лучшими являются те, в которых, следуя пути Гвидо Кавальканти, он дает простор своему несравненному чувству естественной красоты. Стиль пропитан сладостью, мягкостью и изысканностью музыки. Из этих популярных стихов я мог бы выбрать Баллата *Ио сын И. giovinetta*; песня ангела с планеты Венера, извлеченные из *Filosofo*; плач женщины по ее утраченной молодости, *Ил Фиор че л доблесть Перде*, и девушка эта-молитва на любовь, *ту се' ностро Синьор Каро е вераче*. [103] Критику трудно охарактеризовать стихи, столь верные простой природе, столь спонтанно страстные и в то же время столь искусные в оборотах языка, отлитые, как воск, под прикосновением поэта. Здесь в

чувственности нет вульгарности, и соблазны плоти возвышаются чувством до красоты, которая является духовной в утонченности. Можно заметить, что Боккаччо пишет свои лучшие любовные стихи для того, чтобы их пели девушки. Он отказался от позиции рыцарского влюбленного, хотя по-прежнему использует фразеологию итало-провансальской школы. Что привлекает его внимание, так это не идеал женственности, возвышающий мужчину над самим собой, а женщина, осознающая свою высшую привлекательность. Он наслаждается тем, что делает ее зеркалом чувств, которые она внушает. Он велит ей воспевать в гимнах красоту своего пола, благоухание чар, которые овладевают мужчиной. Когда используются метафизические формы речи, заимствованные из старого стиля, они выражают чувственную страсть или, в лучшем случае, нежность - физическое любовное влечение, чувство, рожденное молодостью и желанием. Девушка, например, рассказывает о себе и пишет:[104]

Colui che muove il cielo et ogni Stella
Mi fece a suo diletto
Vaga leggiadra graziosa e bella,
Per dar qua giù ad ogni alto intelletto
Alcun segno di quella
Biltà che sempre a lui sta nel cospetto.

В устах того, кто написал "Повесть об Алибеке", этот язык отдает ненормативной лексикой. И все же мы вынуждены признать искренность чувств поэта. Это та же проблема, что и в "Любовном видении".[105] Бог, которому поклонялся Боккаччо, был изменен: но это божество по-прежнему было божественным и заслуживало, по его мнению, почестей мистического поклонения. В то же время в его чувственном вдохновении нет ничего азиатского. Эмоции контролируются и сконцентрированы; форма чиста во всех своих очертаниях.

"Декамерон" был шедевром зрелости Боккаччо. Но он не достиг бы таких высот мастерства без многочисленных эссе, написанных в самых разнообразных стилях. Еще будучи молодым человеком, вскоре после встречи с Фьямметтой, он основал "*Филокопо*" и посвятил его своей новой любви.[106] Этот романс был основан на более ранней повести о *Флоре и Блансфлоре*. [107] Но юный поэт облек простую историю любви своего Флорио и Бьянкофиоре в маскарадный костюм мифологической эрудиции и многословной риторики, который перенес ее из средневековья. Боги и богини Олимпа представлены как живые агенты, обеспечивающие механизм романа до самого конца, когда герой и героиня обращаются в христианство и с холодной невозмутимостью отрекаются от своих старых покровителей. Нам остается представить, что, во всяком случае, для Боккаччо Венера, Марс и Купидон были такими же реальными, как Христос и святые, хотя и вытесненные как объекты благочестивого почитания. Это смешение языческой и христианской мифологии усугубляется его привычкой находить классические перифразы для выражения религиозных идей. Он называет монахинь *Sacerdotesse di Diana*. Бог-Отец - это *Главное и неоцененное начало Любви*. Сатана становится Плутоном, а человеческий грех - Атропосом. The Birth of Christ is described thus: *la terra come sentì il nuovo incarco della deità del figliuol di Giove*. Апостолы появляются в образе *нуови кавальери*, вступающего против Плутона на кампо. [108] Стиль *Filosoro* был новым; и, несмотря на его эвфуизм, а возможно, и благодаря ему, он имел несомненный успех. Это побудило Боккаччо взяться за *Тесейду*. Вскоре последовал *Филострато*; и здесь мы впервые встречаем будущего автора "Декамерона". Под греческими названиями и происшествиями, заимствованными из "Троянской войны", мы фактически изучаем эпизод из *галантных хроник*

неаполитанского двора, рассказанный с энергией совершенного мастера в искусстве рассказывания историй. Ничто не могло быть более отдалено по чувствам от героизма гомеровской эпохи или ближе к нравам развращенного итальянского города, чем это стихотворение. В самом Троило лихорадочный тип характера, обуреваемый страстью, которая является скорее бредом чувств, чем душевным настроением, обрисован с силой, напоминающей нам о *Фьяметте*, где та же душевная болезнь изображена у женщины. Пандаро впервые в современной литературе демонстрирует крайне развращенную натуру, упивающуюся соблазнением и насыщающую распущенное воображение зрелищем утоленной похоти. Неистовый аппетит Троило, неистовое искусство Пандаро и постепенная уступка Гризельды сладострастным наклонностям раскрывают руку мастера; и хотя поэма приближается к концу (Боккаччо интересовало только изображение любовных томлений, экстаза и разочарования своего героя), "*Филострато*", несомненно, следует признать лучшим из его стихотворных повествований. Вторая и третья песни замечательны драматическим движением и богатством чувственного воображения, они никогда не возвышаются и не облагораживаются такой поэзией, какую Шекспир нашел для "*Ромео и Джульетты*", но в изобилии исходят от по-настоящему пылкой натуры. Описанная любовь неприкрыто роскошна; это всепоглощающий порыв, увенчанный, наконец, всеми радостями чувственного наслаждения. Согласно Боккаччо, покой, даруемый Любовью его приверженцам, - это удовлетворение их желаний.^[109] Между *синьором нобилитаде* Данте и его *сэром ди тутта пейсом* действительно пролегает огромная пропасть.^[110]

После *Филострато* Боккаччо в период с 1343 по 1355 год создал *Амето*, *Аморозу Визионе*, *Фьямметту*, *Нинфале Фьезолано* и *Корбаччо*. "*Амето*" представляет собой совокупность пасторальных историй, описаний и стихотворных вставок, многословных по стилю и поражающих педантичной эрудицией. Внимательно прочитать его сейчас почти невозможно, несмотря на частые отрывки, где бросается в глаза пышная словесная роспись автора. В "*Любовном видении*" он попробовал стиль, который Петрарка перенял для своего *Триумфа*. Рассмотрев человеческую жизнь с точки зрения нескольких аспектов обучения, славы, любви, удачи, поэт, наконец, погружается в Нирвану чувственного блаженства. Поэма неудачна, потому что она приспособливает устаревшую форму искусства к требованиям, выходящим за рамки ее компетенции. Боккаччо пытается налить новое вино эпохи Возрождения в старые бутылки средневековой аллегии. В "*Фьяметте*" Боккаччо проявил всю свою силу анатома чувств, описав воздействие страсти на женское сердце и проанализировав различные эмоции с тонкостью, которая доказывала его знание определенного типа женского характера. Это первая попытка в современной литературе изобразить субъективные эмоции, внешние по отношению к писателю. Со времен "*Дидоны*" Вергилия или *Героической эпистолы* Овидия ничего подобного не предпринималось в равном масштабе. Взятая вместе с "*Новой жизнью*" Данте и "*Секретом*" Петрарки, каждый из которых является личным достоянием, "*Фьямметта*" может быть причислена к тем шедеврам аналитического искусства, которые раскрыли развитое сознание итальянской расы в тот момент, когда наука об эмоциях все еще оставалась для остальной Европы неизведанной территорией. Это эссе оказало широкое и длительное влияние на описательную литературу эпохи Возрождения. И все же, когда мы сравниваем его неподвижные монологи с краткими, но содержательными штрихами "*Декамерона*", мы вынуждены присвоить ему ранг этюда, а не законченной картины. "*Фьямметта*" для "*Декамерона*" то же, что риторика для драмы. Это, однако, вряд ли является умалением его достоинств. Описание нечестивой и несчастной страсти, благословленной на одно краткое

мгновение, проклятой месяцами болезни и отчаяния со всей яростью тщетного желания и острых воспоминаний, выполнено с несравненной полнотой деталей и неисчерпаемым богатством фантазии. Читатель отрывается от "*Фьямметты*" с впечатлениями, подобными тем, которые оставляет в душе произведение Ричардсона. В то же время она полна поэзии. Видение Венеры, призыв ко сну и описание лета в Байском заливе подчеркивают продуманную анатомию страсти, которая в противном случае была бы утомительной.[111] Роман настолько богат материалом, что послужил мотивами для множества рассказов, и романисты эпохи Возрождения свободно пользовались его обильными запасами.[112]

The Корбаччо или *Лаберинто д'Аморе* - сатира на женщин, проникнутая острейшим чувством обиды и переполненная мстительной злобой. Она была написана с явной целью очернить даму, отвергнувшую ухаживания Боккаччо, и рисует весь пол в самых мрачных красках. Мы могли бы предположить, что некоторые отрывки были написаны разочарованным монахом. Хотя по тону это произведение недостойно своего автора, оно принесло плоды в литературе следующего столетия. Сатиры Альберти - всего лишь риторические усиления тем, предложенных *Корбаччо*. Это также не лишено ценности для изучающего итальянские манеры. Список романсов, прочитанных женщинами в четырнадцатом веке, проливает свет на эпизод с Франческой в "Данте" и доказывает, что название "*Принсипе Галеотто*" не было беспрецедентным для произведений самого Боккаччо.[113] Рассуждения о благородном происхождении в том же трактате следует изучать как иллюстрацию флорентийской концепции благородства.[114] Боккаччо, хотя он так близко следует по времени за Данте, уже предвосхищает демократические теории Поджо.[115] Феодальные чувства угасли в *буржуазии* крупных городов; опыт неаполитанского двора также не подавил в сознании Боккаччо гордости флорентийского гражданина. В то же время он чувствовал то презрение литературных классов к простому народу, которому было суждено в следующем столетии расколоть нацию и сдержать развитие ее вульгарной литературы. Он извиняется за объяснение Данте и за то, что низвел поэзию до уровня *feccia plebeia, vulgo indegno, ingrati meccanicii* так далее.[116]

Остается поговорить еще об одном второстепенном произведении Боккаччо, "*Нинфале Фьезолано*". Это повесть в октавных строфах, которая под покровом мифологической романтики повествует о любви молодого человека и монахини и их последующем трагическом финале. Своим интересом она обязана яркой картине соблазнения, нарисованной так ярко, что выдает личное наслаждение автора этим мотивом. История перенесена во времена, предшествовавшие христианству и гражданской жизни. Героиня Менсола - нимфа Дианы; герой Аффрико - пастух. Действие происходит среди гор над Флоренцией; и когда богиня-девственница превращает Менсолу в фонтан, чьи обряды она нарушила, поэма завершается мифом, придуманным для объяснения основания Фьезоле. Гражданское общество приходит на смену дикости леса, а к любви относятся как к преддверию культуры.[117] Романтические и легендарные части этой истории плохо связаны. Стихосложение небрежное; и, за исключением длинного эпизода "Соблазнения Менсолы", который мог бы стать частью современного романа, гений Боккаччо сияет затуманенным блеском.[118] Все же *Нинфале Фьезолано* занимает не маловажное место в истории итальянской литературы. Он приспособливает пасторальную форму к тому идеалу цивилизованности, зависящему от культуры, который так сильно завладел воображением *cinqe cento*. Его строфы представляют собой предсказание о *Аркадии* и *Орфее*.

По второстепенным стихотворениям и романсам, которые были здесь рассмотрены, за исключением, возможно, "*Фьямметты*", нельзя сказать, что Боккаччо занимает место среди

европейских писателей первого ранга. Его стиль многословен; его стихосложение, если мы опустим *Балетную канцони* и некоторые сонеты, неряшливо; он также не проявляет исключительных способностей в замысле и поведении своих рассказов. Он сильнее всего, когда рисует неистовую страсть или описывает сладострастные ощущения, слабее всего, когда пытается строить аллегории или напускает на себя вид философа. Читая эти произведения его ранней зрелости, мы чувствуем, что почти все они были тем, что немцы называют *Gelegenheitsgedichte*. Закрытый ключ утерян для некоторых из этих работ, которые были предназначены для ушей одного из множества. На других ясно написано, что они были проявлением личного желания, потаканием своей фантазии, которая упивалась воображаемой чувственностью, используя литературу как предохранительный клапан для субъективных стремлений. Им не хватает спокойствия совершенного искусства, полного света, падающего на объект извне, что отличает поэму высшего порядка. Исходя из этих романсов его юности, не меньше, чем из латинских трактатов его зрелости, мы возвращаемся к "Декамерону", когда пытаемся причислить Боккаччо к классике. В современной Европе не появилось ничего, сравнимого с этой Человеческой комедией, представляющей всеобщий интерес, если не считать "Божественной комедии"; и можно усомниться, было ли в мире какое-либо произведение подобного масштаба до театра Шекспира и комедий Мольера. Боккаччо, хотя и рисует поверхность жизни, рисует ее таким образом, чтобы показать внутренние пружины характера и живо представить нам мотивы поступков. *Quicquid agunt homines* - тема его книги. Отход от средневековых принципов поведения, придающий ему определенный вид принадлежности к конкретному моменту, а не ко всему времени, был необходим для эволюции интеллектуальной свободы. В этом отношении, опять же, он точно отражал флорентийский темперамент. Ни в одну эпоху итальянцы не были суровыми и аскетично набожными. Благочестие у них - скорее страстный порыв, чем глубоко обоснованная привычка, основанная на убеждении. Их истинная природа критична, они восприимчивы к красоте, быстро схватывают смешное и разоблачают обман, с подозрением относятся к мистицизму, реалистичны, любят удовольствия, практичны. Эти качества, присущие флорентийцам, но в значительной степени разделяемые всей нацией, нашли художественное выражение в "Декамероне" и утвердили свое превосходство в литературе эпохи Возрождения. То, что возвышенный идеал, непостижимый Боккаччо и обреченный остаться непредставленным в будущем, был задуман Данте; что Петрарка своим шедевром поэтического мастерства перешел от тональности "Божественной комедии" к тональности "Декамерона"; что один город произвел на свет трех таких людей и что полвека были свидетелями их последовательных триумфов, составляет великую славу Флоренции и является одним из самых примечательных фактов в истории гения.

Остается поговорить о прозе Боккаччо и об отношении его стиля к стилю других *тречентистов*. Если мы ищем истоки итальянской прозы, мы находим их сначала во франко-итальянских романах ломбардского периода, которые прошли процесс *тосканеджаменто* во Флоренции, затем в книгах о морали и благочестии, а также в более ранних хрониках. Среди тосканских рыцарских рассказов, относящихся к первой эпохе итальянской литературы, - "*Конти ди антики кавальери*" и "*Тавола Ритонда*", оба из которых имеют следы перевода с провансальских источников. [119] В *Новеллино*, о котором уже упоминалось, указывается то же происхождение. Стиль этих произведений предлагает довольно близкую параллель с английским сэра Томаса Мэллори. В то же время, когда литература Франции принимала итальянский облик, появилось множество версий римской классики. Орозий, Вегетий, Саллюстий, а также отрывки из Цицерона, Ливия и Боэция были

адаптированы для популярного чтения. Но вкус времени, как мы уже видели в предыдущей главе, побудил авторов этих работ сделать подборки с целью морального назидания. Их целью было не представить древних в современном обличье, а отобрать выдающиеся примеры поведения и этические предложения из произведений, которые пользовались наибольшим успехом у средневекового интеллекта. Проходя под общими названиями *Fiori, Giardini, Tesori* и *Conviti*—*Fiori di filosofi e molto savi, Giardino di Consolazione, Fiore di Rettorica, Fiore del parlar gentile* — эти сборники снабжали мирян выдержками из латинских авторов и распространяли культуру среди людей. *Весы Катона* могут быть выбраны в качестве наглядного примера их сферы применения.^[120] Количество таких книг, приписываемых Боно Джамбони, Брунетто Латини и Гвидотто из Болоньи, доказывает, что широкая публика жаждала обучения такого рода; и разумно полагать, что их изучали ремесленники центральной Италии. Барельефы и фрески зарождающегося итальянского искусства, мостовая Сиенского собора, Палаццо делла Раджоне в Падуе несут на себе следы проникновения этой литературы во все социальные слои. Более важным произведением стиля было "О принципах режима" Эджидио Колонны, переведенное с французской версии неизвестной тосканской рукой; в то время как флорентийская версия *Tesoro* Латини Джамбони познакомила итальянцев с эрудицией самого образованного грамматика своего времени. Одновременно с этим ростом числа народных трактатов на риторические и этические темы мы можем предположить, что мемуары и хроники начали писаться на вульгарном языке. Но в последнее время столь много сомнений было брошено на самые ранние памятники итальянской историографии, что здесь должно быть достаточно указать на изменения, которые, несомненно, происходили и в этой области композиции к концу XIII века.^[121] Литература всех видов впервые подверглась сильному влиянию родной идиомы. Послания, например, частного или общественного значения, теперь время от времени писались на итальянском, что может быть доказано ссылкой на опубликованные письма Гиттоне д'Ареццо.^[122]

Упомянутые до сих пор работы относятся ко второй половине XIII века. Их стиль, говоря в целом, сух и условен. За исключением версий французских романсов, которые заимствуют изящество у своих оригиналов, мы не находим в них художественного очарования дикции. *Фиори* и *Джардини* немногим лучше обычных книг, в которых личность автора теряется под массой выдержек и цитат. Начало четырнадцатого века стало свидетелем роста новой итальянской прозы. Шедеврами второго этапа являются "Хроника" Виллани, "Новая жизнь" Данте, "Фиоретти ди Сан Франческо", "Легенда о Санти Падри" Доменико Кавальки и "Исповедь веры" Якопо Пассаванти.^[123] У этих авторов нет недостатка в индивидуальности. Их мышление отражается на их стиле и придает индивидуальность их высказываниям. Главным очарованием их манер, поскольку они присущи столь разным персонажам, является их серьезная и по-детски непосредственная непосредственность. По живости описания, естественной простоте фраз и той приятной болтливости, которая дополняет картину бесчисленными деталями и неосознанными штрихами изобразительной силы, ни одна из книг этого периода не превосходит *Фиоретти*. Не менее восхитительны и *Легенде* из Кавальки. Современные студенты, особенно с Севера, могут обнаружить слишком много учтивости и елейности в тоне писателя — избыток сладости, который утомляет, ласкающую нежность, которая забивает. Прочитав несколько страниц, мы откладываем книгу в сторону и задаемся вопросом, действительно ли ее сочинил взрослый мужчина, а не херувим, прилетевший из Рая фра Анджелико. Эта детская нотатянется к монастырю и кафедре. Это соответствует простой доверчивости рассказчика и вполне соответствует чудесам, которые он любит описывать.

Кажется, мы слышим, как добрый старый монах сплетничает с компанией розовощеких послушников, похожих на тех, кого Содом изображил на своих фресках Святого Бенедикта в Монте-Оливето. Вряд ли нужно замечать, что ни в прозе Виллани, ни в прозе Данте мы не находим такого же ребячества. Но все *тречентисты* обладают общим характером прозрачности, простоты и неподдельного изящества.

Трудности, с которыми сталкиваются даже лучшие итальянские авторы, используя свой собственный язык, склоняют их к преувеличенному восхищению этими жемчужинами *треченто*. Они с завистью оглядываются назад, на эпоху, когда люди могли писать именно так, как они думали, чувствовали и говорили, без тирании *Вокабуляристов* или страха перед Академией перед их глазами. Мы, для которых литература всегда внимательно следила за разговорным языком и у которых, практически говоря, нет диалектов, хотя и признаем чистоту этой несравненно прозрачной манеры, не можем понять, что в нынешнюю эпоху ее следует использовать для подражания. Рисовать, как Джотто, было бы проще, чем писать, как Пассаванти. Условия жизни и образ мыслей настолько изменились, что стиль *треченто* не будет соответствовать современным требованиям.

Среди прозаиков четырнадцатого века — Кавальки, Виллани, автора *Фьоретти* и Пассаванти — Боккаччо встречает нас неожиданным сюрпризом. Они были нацелены на поиск наиболее готовых и подходящих слов, чтобы передать их значение самым простым и эффективным способом. Без художественной цели, без преднамеренности, без косых взглядов на классику, они писали прямо от сердца. В их работах мало композиции или связи, нет формовки абзацев или округления фраз, нет ораторского развития, нет градации тона. Боккаччо, напротив, стремился придать полноту и звучность латыни периодам итальянской прозы. Он имел в виду цicerоновскую интонацию и запутанные предложения Ливия. С помощью искусства стиля он стремился сделать вульгарный язык подходящим средством обучения, риторики и истории. Чтобы было ясно, какие изменения он внес, необходимо сравнить его прозу с прозой его современников. Данте использовал следующие слова, чтобы описать свою первую встречу с Беатриче^[124]:

Nove fiate già, appresso al mio nascimento, era tornato lo cielo della luce quasi ad un medesimo punto, quanto alla sua propria girazione, quando alli miei occhi apparve prima la gloriosa Donna della mia mente, la quale fu chiamata da molti Beatrice, i quali non sapeano che si chiamare. Ella era già in questa vita stata tanto che nel suo tempo lo cielo stellato era mosso verso la parte d'oriente delle dodici parti l'una d'un grado: sì che quasi dal principio del suo anno nono apparve a me, ed io la vidi quasi alla fine del mio nono anno.

Боккаччо, рассказывая о своем первом взгляде на Фьямметту 17 апреля 1341 года, плетет следующий кокон словоблудия:^[125]

Avvenne che un giorno, la cui prima ora Saturno avea signoreggiata, essendo già Febo co' suoi cavalli al sedecimo grado del celestiale Montone pervenuto, e nel quale il glorioso partimento del figliuolo di Giove dagli spogliati regni di Plutone si celebrava, io, della presente opera compositore, mi trovai in un grazioso e beltempio in Partenope, nominato da colui che per deificarsi sostenne che fosse fatto di lui sacrificio sopra la grata, e quivi con canto pieno di dolce melodia ascoltava l'ufficio che in tale giorno si

canta, celebrato da' sacerdoti successori di colui che prima la corda cinse umilmente esaltando la povertade quella seguendo.

Стиль Данте аналитичен и прямолинеен. Предложения естественно следуют друг за другом; и хотя язык жесткий из-за скрупулезной точности, а в одном месте намеренно неясный, он свободен от аффектации. Боккаччо стремится к синтетическому изложению всего, что он хочет сказать; и он ничего не называет своим настоящим именем, если может придумать перифразис. Затаивший дыхание период исчерпывает свои трудные положения и сводится к неубедительному заключению. "*Филоколо*" был, однако, незрелым произведением. Чтобы отдать должное ее автору и в то же время сравнить его стиль с изящным произведением четырнадцатого века, я выберу отрывок из "*Фьоретти ди С. Франческо*" и помещу его рядом с отрывком, взятым из первого романа "*Декамерона*". Это эпизод проповеди Святого Антония рыбам[126]:

E detto ch'egli ebbe così, subitamente venne alla riva a lui tanta moltitudine di pesci, grandi, piccoli e mezzani, che mai in quel mare nè in quel fiume non ne fu veduta sì grande moltitudine: e tutti teneano i capi fuori dell'acqua, e tutti stavano attenti verso la faccia di santo Antonio, e tutti in grandissima pace e mansuetudine e ordine: imperocchè dinanzi e più presso alla riva stavano i pesciolini minori, e dopo loro stavano i pesci mezzani, poi di dietro, dov'era l'acqua più profonda, stavano i pesci maggiori. Essendo dunque in cotale ordine e disposizione allogati i pesci, santo Antonio cominciò a predicare solennemente, e disse così: Fratelli miei pesci, molto siete tenuti, secondo la vostra possibilitade, di ringraziare il nostro Creatore, che v'ha dato così nobile elemento per vostra abitazione; sicchè, come vi piace, avete l'acque dolci e salse; e havvi dati molti rifugii a schifare le tempeste; havvi ancora dato elemento chiaro e trasparente, e cibo, per lo quale voi possiate vivere, etc., etc.... A queste e simiglianti parole e ammaestramenti di santo Antonio, cominciarono li pesci ad aprire la bocca, inchinaronli i capi, e con questi ed altri segnali di riverenza, secondo li modi a loro possibili, laudarono Iddio.

Это часть характера сэра Чапеллетто:

Era questo Ciappelletto di questa vita. Egli essendo notajo, avea grandissima vergogna quando uno de' suoi strumenti (come che pochi ne facesse) fosse altro che falso trovato; de' quali tanti avrebbe fatti, di quanti fosse stato richesto, e quelli più volentieri in dono, che alcun altro grandemente salariato. Testimonianze false con sommo diletto diceva richesto e non richesto; e dandosi a' que' tempi in Francia a' saramenti grandissima fede, non curandosi fargli falsi, tante quistioni malvagiamente vincea, a quante a giurare di dire il vero sopra la sua fede era chiamato. Aveva oltre modo piacere, e forte vi studiava, in commettere tra amici e parenti e qualunque altra persona mali et inimicizie e scandali; de' quali quanto maggiori mali vedeva seguire, tanto più d'allegrezza predea. Invitato ad uno omicidio o a qualunque altra rea cosa, senza negarlo mai, volenterosamente v'andava; e più volte a fedire et ad uccidere uomini colle proprie mani si trovò volentieri.

Этих примеров будет достаточно, чтобы показать, чем Боккаччо отличался от *отреченцистов* в целом. Когда его стиль достиг совершенства в "*Декамероне*", он утратил педантичность его первой манеры и сочетал краткость лучших современных писателей с риторической гладкостью и замысловатостью. Искусная структура того периода и ритмы того, что впоследствии стало известно как "многочисленная проза", были доведены до совершенства. Тем не менее, несмотря на то, что Боккаччо был первым писателем научного стиля, он не смог оказать первостепенного влияния на язык вплоть до эпохи Академий.[127] Писатели пятнадцатого века,

без сомнения, отчасти потому, что это были в основном люди из народа, по-видимому, выработали свою манеру на материале *треченто* в целом, измененном современным использованием. Это проявляется в "*Реалиях Франции*", произведении значительной стилистической силы, которое, вероятно, нельзя датировать ранее середины пятнадцатого века. Романист Мазуччо смоделировал свою дикцию, насколько это было в его силах, по типу "*Декамерона*", и Альберти был многим обязан изучению таких произведений, как "*Фьямметта*". Тем не менее, говоря в широком смысле, ни достоинства, ни недостатки Боккаччо не находили преданных подражателей вплоть до эпохи, когда нация в целом обратила свое внимание на формирование общего итальянского стиля. Именно тогда, во времена Бембо и Спероне, Боккаччо сравнился с Петраркой как безошибочный авторитет в языковых вопросах. Дань уважения, оказанная в тот период "*Декамерону*", решила судьбы итальянской прозы и с тех пор вызывает сожаление критиков, которые считают, что Боккаччо установил ложный стандарт вкуса. [128] Этот вопрос следует оставить на усмотрение итальянцев. Однако ясно одно: нация, воспитанная на гуманистических исследованиях латинского типа, разделенная своими диалектами и удаленная развитием культуры от влияния более чистых *тречентистов*, нашла в риторической дикции "*Декамерона*" общую модель, более соответствующую их вкусу и способностям, чем мог бы предоставить простой стиль виллани.

Боккаччо умер в 1375 году, через семнадцать месяцев после смерти в Аркуа своего мастера Петрарки. Художник Андреа Орканья умер примерно в то же время. С этими тремя великими художниками гений средневековой Флоренции погрузился в сон. Временное оцепенение охватило людей, которые в течение следующего полувека не произвели ничего оригинального в литературе и искусстве. Средневековье миновало. Возрождение все еще находилось в стадии подготовки. Когда Боккаччо испустил дух в последний раз, люди почувствовали, что древние источники вдохновения иссякли и что большего нельзя ожидать от духа предыдущих веков. Рай и ад, святилища души, сад этой земли, были пройдены. Предварительные эссе и разрозненные прелюдии, сны и видения, подготовительные усилия всех предшествующих современных литератур были завершены, гармонизированы и представлены миру в шедеврах Данте, Петрарки и Боккаччо. Что оставалось, кроме как начать все сначала? Этот шаг вперед или в сторону теперь предстояло сделать в классическом Возрождении. Вполне мог бы Саккетти воскликнуть в этой канцоне [129], которая одновременно является панихидой Боккаччо, а также прощанием Флоренции с четырнадцатым веком:

Sonati sono i corni
D'ogni parte a ricolta;
La stagione è rivolta:
Se tornerà non so, ma credo tardi.

ГЛАВА III.

ПЕРЕХОДНЫЙ ПЕРИОД.

Церковь, рыцарство, нация—Национальный элемент в итальянской литературе—Флоренция—Италия между 1373 и 1490 годами—Возрождающаяся национальность—Погружение в науку—Народная литература следует неясным курсом—Окончательное соединение гуманистического и популярного течений—Возрождение итальянского языка—Итальянский темперамент—Важность Кватроченто—Романы Саккетти—*Пекороне* Сера Джованни—Поэзия Саккетти и сера Джованни—Лирика виллы и площади—Николо Солданыери—Алессо Донати—Его реалистический Стихи—Последователи Данте и Петрарки—Политическая поэзия гвельфов и гибеллинов—Фацио дельи Уберти—Савоццо да Сиена—Элегии о Данте—Стихи Саккетти о гвельфах—Приходбуржуазии—Разочарование эпохи—*Диттамондо* Фацио —Рим и Альверния—*Квадриреджо Фреци*—Подражание Данте —Смещение классических и средневековых мотивов— *Читта Маттео Пальмиери ди Вита*—Судьба *Терцы Рима*—Екатерина Сиенская—Ее письма—С. Проповеди Бернардино—Письма Салютати—Алессандра дельи Строцци-Флорентийские летописцы-Джов. Кавальканти—"История Милана" Корио—"Хроника Перуджи" Матараццо—Мазуччо и его "Новеллино"—Его стиль и гений—Альберти —Родился в изгнании—Его любовь к итальянскому языку—Энтузиазм по поводу римского прошлого—"Трактат о семье"—Его план—Отступление к проблеме его авторства—Пандольфини или Альберти—"Деицархия"—"Спокойствие души"—*Теогенио*—Религия Альберти—Посвящение трактата о живописи—Второстепенные произведения в прозе о любви—*Экатомфила*, *Амирия*, *Дейфирия* и т.д.—Женоненавистничество—Роман *Ипполито и Леоноры*—Поэзия Альберти—Обзор характера Альберти и его отношения к эпохе—Франческо Колонна—"Гипнеротомахия Полифили"—Его стиль—Его важность как произведения переходного периода—Роман об искусстве, любви, Гуманизм—Аллегория—Полия—Античность—Связь этой книги с Боккаччо и Валлой — Она предвещает эпоху Возрождения.

Из двух предыдущих глав станет ясно, что Церковь, рыцарство и Нация внесли свой вклад в развитие итальянской литературы.^[130] Церковный или религиозный элемент, столь триумфально выраженный в "Божественной комедии", не был свойствен итальянцам. Они считали это общим со всем христианским миром; и хотя структура Римской церкви сформировалась в Италии, хотя раса дала Святого Франциска, Святого Фому и Святого Бонавентуру ополчению средневековой веры, все же итальянцы как нация не были специфически религиозными. Благочестие, которое совершенно отличается от церковной организации, никогда не было самым истинным и искренним акцентом их гения. Если бы это было так, история латинского христианства пошла бы другим путем, и раскола шестнадцатого века можно было бы избежать.

Рыцарский элемент, который они разделяли, был в значительно невыгодном положении с остальной феодальной Европой. Рыцарство не было коренным на итальянской земле и никогда там не процветало. Литература, которую оно породило во Франции, стала итальянской только тогда, когда Гвиди и Данте придали ей философское значение. Петрарка, который олицетворяет этот мотив, подобно тому, как Данте олицетворяет церковную, обобщенную провансальскую поэзию. Его *канцоньерку* нельзя назвать шедевром рыцарского искусства. Его дух современен и человечен в более широком и всеобъемлющем смысле.

Охарактеризовать национальную черту в этой сложной родословной культуры — непростая задача, главным образом потому, что она проявлялась в двух явно антагонистических формах: во-первых, в восстановлении классики учеными пятнадцатого века; во-вторых, в изображении итальянского характера романтическими и художественными писателями. Расхождение этих двух основных литературных течений на закате средневековья и их соединение в расцвете эпохи Возрождения - вот темы моей настоящей книги.

Мы видели, как цепко итальянцы цеплялись за воспоминания о древнем Риме и как их история лишила их того эпического материала, который положил начало современной литературе северных народов. В то время как вульгарный язык формировался из диалектов, на которые разделилась деревенская латынь, аналогичным процессом сформировалась новая национальность из остатков старого итальянского населения, слившихся с недавними иммигрантами. Впитав в себя греческую кровь на юге и тевтонскую на севере, эта сложная раса поддерживала господство романизированного народа, подчиняясь законам, по которым преобладающая и коренная разновидность переживает и ассимилирует ингредиенты извне. В силу целого ряда причин, к числу которых следует отнести географическую изоляцию и несовершенную ломбардскую оккупацию, самая чистокровная итальянская порода выжила на равнинах и нагорьях Тосканы, между Тирренским морем и Апеннинскими горами, и там, где Арно и Тибр берут начало вместе с гор Аретцо. Этот регион был колыбелью нового итальянского языка, оплотом новой итальянской нации. Его центром, политическим, коммерческим и интеллектуальным, была Флоренция, давшая жизнь трем великим поэтам четырнадцатого века. Хотя Флоренция развила свои институты позже, чем ломбардские коммуны, она сохраняла гражданскую независимость дольше, чем любое другое государство, кроме Венеции; и ее *лополо* можно рассматривать как тип популярного итальянского элемента. Здесь итальянский гений осознал себя, и здесь народ нашел выразителя в Боккаччо. Отказавшись от церковных и феодальных традиций, Боккаччо сосредоточил свои силы на изображении своих соотечественников такими, какими он их узнал. Итальянцы нового времени начинают проявляться в его творчестве с теми особыми качествами, которые им было суждено сохранить и развить в течение следующих двух столетий. Таким образом, Боккаччо полностью представляет один из факторов того, что я назвал национальным элементом. В то же время он занимает едва ли менее важное место по отношению к другому, или гуманистическому фактору. Подобно своему учителю Петрарке, он с жаром и решимостью выступал за ту науку, которая восстановила связь между настоящим и прошлым итальянской расы. Независимо от их достижений в современной литературе, мы должны рассматривать гуманистические усилия этих двух великих писателей как признак того, что национальный элемент утвердился в антагонизме к Церкви и рыцарству.

Возрождение классики было, по правде говоря, решающим фактом в эволюции Италии. Достигнув полного сознания во Флоренции эпохи Данте, люди отправились на поиски своего духовного наследия. Они нашли его в библиотеках. Они стали владеть этим благодаря трудам ученых. Итальянская литература первых трех четвертей XV века слилась, насколько это касалось приличного общества, с гуманизмом, история которого уже была представлена читателю во втором томе этого труда.^[131] В течение ста лет, от публикации "Декамерона" в 1373 году до публикации "Станцев" Полициано, итальянский гений был занят исследовательским паломничеством, конечной целью которого было восстановление национального наследия в Древнем Риме. Этот процесс возрождения классицизма, который был равнозначен зарождению национальности, замедлил рост вульгарной литературы. Однако этого

настоятельно требовали не только потребности Европы в целом, но, в частности, и сами итальянцы, у которых, в отличие от других современных рас, не было отправной точки, кроме древнего Рима. Непосредственным результатом гуманистического движения стало разделение национального элемента на две части, ученую и популярную, латинскую и итальянскую. Простые люди, которые повторяли *Канцони* Данте и жизнь которых Боккаччо изобразил в "Декамероне", теперь были отделены от растущего класса ученых и профессоров. Образованные люди всех рангов презирали итальянский язык и тратили свое время на занятия, недоступные мирянам. Подобно некоторым горным рекам, вышедшим из высокогорья, где они возникли, народная литература как бы уходила на время под землю и терялась в неисследованных ущельях. Поглощенный народными массами, он продолжал неясный, но отнюдь не незначительный курс, откуда ему было суждено вновь появиться в нужный момент, когда несколько составляющих нации достигли чувства интеллектуального единства. Это чувство единства было продуктом классического возрождения, ибо активность бродячих профессоров и фанатичный энтузиазм по отношению к древним были необходимы для создания общего сознания, общего стандарта вкуса и интеллекта на полуострове. В этой связи следует помнить, что народная литература четырнадцатого века, хотя впоследствии она и стала славой Италии в целом, изначально была флорентийской. Среда, подготовленная учеными, была востребована для того, чтобы тосканская классика была принята нацией как их собственная. К концу пятнадцатого века произошло слияние гуманистической и вульгарной литератур; и это возрождение итальянского языка — уже не тосканского, но с участием расы в целом. Поэзия народа тогда приняла форму, отточенную классическим образованием, и две части того, что я назвал национальным элементом, объединившись, создали подлинную итальянскую культуру золотого века.

Необходимо, ради ясности, настаивать на этом моменте, который составляет главный мотив моей нынешней темы. После смерти Боккаччо история итальянской литературы - это история того национального элемента, который отличался от церковного и рыцарского и, наконец, в "Декамероне" заявил о своем превосходстве над обоими. Но поток интеллектуальной энергии раздваивается. В течение пятнадцатого века латинские инстинкты нового итальянского народа нашли энергичное распространение в гуманистическом движении, в то время как народная литература продолжала порывистый и неясный, но мощный рост среди пролетариата. В конце того столетия оба течения, ученое и популярное, классическое и современное, воссоединились в более широком плане. Нация, получившая научное образование и осознавшая свою самобытность, вернулась к вульгарному языку; и то, что до сих пор было тосканским, теперь стало итальянским. При этом возрождении ни религиозный, ни феодальный принцип не восстановили твердой власти над расой. Однако их влияние все еще заметно в лирике Петрарки и эпосах Орландо; ибо ничто из того, что когда-то было усвоено народной мыслью, не теряется полностью. О том, как они были преобразованы действием подлинного итальянского гения, торжествующего ныне во всех уголках мира, будет рассказано в продолжении этих томов; пока остается в другой работе показать, каким образом под влиянием контрреформации церковные и рыцарские элементы на краткий миг вновь проявили себя в Тассо. Тем не менее, даже в Тассо мы узнаем скорее итальянского придворного, чем рыцаря или аскета. В остальном ясно, что дух Боккаччо, то есть дух флорентийского народа, очищенный гуманистической дисциплиной и прославленный пробуждением в Италии чувства интеллектуального единства, определил характер литературы в ее самый блестящий период.^[132]

Многие особенности эпохи Возрождения в Италии и Ренессанса в целом, переданные через итальянцев Европе, могут быть объяснены этим появлением национального итальянского темперамента. Политический и позитивный; остро чувствительный к природной красоте и одаренный быстрыми художественными способностями; ни настойчиво религиозный, ни глубоко спекулятивный; склонный к скептицизму, но принимающий существующий порядок с саркастическим молчаливым согласием; ироничный и юмористический, а не сатирический; чувственный в чувствах, реалистичный в искусстве, риторический в литературе; ненавидящий мистицизм и неподходящий для романтической экзальтации; светский, с широкой и добродушной терпимостью; утонченный во вкусе и социальном поведении, но жестокий в потакании личным наклонностям; рожденный старым в отличие от молодежи из тевтонских рас; приученные долгим опытом ожидать, что завтрашний день ничем существенным не отличается от сегодняшнего или вчерашнего; требующие, следовательно, с этого момента всего, что оно может дать для удовлетворения страстей, - итальянцы, образованные таким образом, в своей энергичной реакции против средневековья секуляризировали папство, впитали язычество классиков, заменили этический идеал эстетическим, демократизировали общество и открыли новые горизонты для новаторской энергии во всех областях знания. Рост их интеллект был развит не по годам, а передние-обречен на внезапную проверку; не следует ожидать, что их решения глубоких проблем должно удовлетворять рас из другого волокна и потомков образованными на научные методы исследовании. Неожиданные факторы были добавлены к общим расчетам немецкой реформацией и политической борьбой, предшествовавшей Французской революции. И все же влияние этого итальянского темперамента на формирование и подготовку необходимой интеллектуальной среды в современной Европе вряд ли можно преувеличить.

Когда итальянский гений проявил себя в искусстве, литературе и науке, национальное единство уже было невозможно.^[133] Раса была разделена на республики и тирании. Их политические силы были скорее центробежными, чем центростремительными. Первая половина пятнадцатого века была периодом, когда произошло их разделение на пять великих держав, удерживаемых вместе хрупкими узами дипломатии, и когда Италия была еще больше сбита с толку амбициями беспринципных *кондотьеров*. В этих условиях расчленения эпоха Возрождения достигла совершенства, и было достигнуто идеальное единство итальянцев. Период сорокалетнего спокойствия и уравновешенности, предшествовавший вторжению Карла VIII, ознаменовал эпоху рекомбинации и консолидации, когда два потока национальной энергии, образованный и популярный, встретились, чтобы сформировать культуру золотого века. После того, как она была тосканской и неолатинской, литература, выражавшая нацию, теперь стала итальянской. Таково значение *Кватроченто* в истории Италии — долгое время отрицаемое, позже признанное, но теперь наконец признанное необходимым и решающим как для Италии, так и для Европы.

В настоящей главе я предлагаю проследить переход от средневековья, осуществленный писателями, которые, хотя и пользовались родным языком, занимают одно из первых мест среди культурных авторов. Две последующие главы будут посвящены более малоизвестным разделам народной литературы, которые процветали в народе.

Франко Саккетти, произнесший погребальную панихиду четырнадцатого века, был также последним значительным писателем того времени.^[134] Родившийся около 1335 года в одной из старинных дворянских семей Флоренции, он прожил до конца века, выполняя различные общественные обязанности и усердно занимаясь литературой.^[135] Он был другом Боккаччо и

испытывал величайшее восхищение не только его романами, но и его ученостью, хотя в предисловии к своим собственным "трем сотням рассказов" он сообщает нам, что сам был человеком тонкой эрудиции — *uomo discolo e grosso*.^[136] Из этого предисловия мы также узнаем, что увлеченность "Декамероном" побудила его написать серию романов за свой счет.^[137] Хотя Саккетти любил Боккаччо и боготворил его, он не подражал его стилю. *Новеллы* написаны на чистейшем народном языке, без литературных ухищрений или риторических прикрас. Они не могут похвастаться вымыслом, подобным тому, который придает романтическую атмосферу "Декамерону"; и при этом они не претендуют на нечто большее, чем короткие анекдоты с то тут, то там нравоучительными словами автора. И все же изучающий итальянский язык, стремящийся узнать, какая речь была в ходу на улицах Флоренции в последней половине того столетия, оценит идиоматический язык Саккетти даже выше, чем искусные периоды творчества Боккаччо. Он рассказывает нам, что думали и чувствовали люди, фразами, заимствованными из их обычного разговора. Большинство романов повествуют о флорентийской жизни, в то время как некоторые из них выводят на сцену знаменитых флорентийцев — Данте, Джотто и Гвидо Кавальканти. Предисловие Саккетти ручается за правдивость его рассказов; но независимо от того, точны они или нет, нам не нужно сомневаться в их верности современным обычаям, домашним манерам и повседневному общению. Саккетти внушает определенное доверие, определенное чувство дружелюбия. И все же какой мир раскрывается в его *Новелле* — мир без нежности, пафоса, высоких принципов, страсти или энтузиазма, — мир мужчин и женщин, наслаждающихся грубым юмором, невообразимо вульгарными розыгрышами, языком неприкрытой грубости, жестокости, обмана, насилия, невоздержанности! Суть почти всегда заключается в каком-нибудь хитроумном трюке, *бурле* или *беффе*, или в тонко спланированном возмездии. Плуты и дураки — главные действующие лица в этом комическом театре; и среди первых мы находим много монахов, а среди последних — много мужей. Воспринимать *Новеллу* как адекватную во всех деталях фактам флорентийского общества было бы некритично. Они должны использоваться главным образом для того, чтобы показать, что считалось забавным среди бюргеров и какие темы казались подходящими для обсуждения. Рассказы Саккетти, изучаемые с этой точки зрения, а также из-за того обильного света, который они проливают на обычаи и моду, очень ценны. *Буржуазия* Флоренции снова оживает на их оживших страницах. В их лице мы имеем литературу, написанную для развлечения, если не для того, чтобы точно представлять гражданское общество, тесно упакованное в узкой сфере, остроумное и любящее удовольствия, остро чувствительное к смешному, с четко очерченными вкусами и решительным предпочтением острого вкуса. Одно отличительное флорентийское качество проявляется с большой отчетливостью. Это злобный и насмешливый юмор — злоба, которую Данте взял с собой в *Ад*; злоба, выраженная Лаской и Фиренцуолой, воплощенная во флорентийских прозвищах и конденсированная в раблезианских анекдотах, ставших классическими. Кульминации это достигает в жестокой, но вызывающей смех шутке Брунеллески над несчастным краснодеревщиком, которая была передана нам в романе *Грассо "Леньяuolo"*.

Несколько позже *Новеллы* Саккетти появился еще один сборник более или менее правдивых анекдотов, составленный неким сэром Джованни.^[138] Он назвал это *Il Pecorone*, что можно перевести как "Простак":

Ed è per nome il Pecoron chiamato,
Perchè ci ha dentro novi barbagianni;

Ed io son capo di cotal brigata,
E vo belando come pecorone,
Facendo libri, e non ne so boccata.

О сире Джованни ничего не известно, кроме того, что он рассказывает нам в только что процитированном Сонете. Из нее мы узнаем, что он начал свою *Новеллу* в 1378 году — году революции Чомпи во Флоренции. В качестве основы для своих рассказов он придумал холодный роман, который можно вкратце пересказать. Сестра Сатурнина, настоятельница монастыря в Форли, была настолько мудра и красива, что слава о ней достигла Флоренции, где красивый и образованный юноша по имени Ауретто влюбился в нее понаслышке. Он принимал заказы, путешествовал по Апеннинам и добился назначения капелланом к монахиням Сатурнины. Со временем она незаметно ответила на его привязанность, и, управляя своими делами с благоразумием и пристойностью, они встретились для приватной беседы и взаимного утешения в гостинной монастыря. Здесь они коротали время, рассказывая истории — занимательные, поучительные или романтические. Сборник разделен на двадцать пять дней; и поскольку каждый влюбленный рассказывает свою историю, получилось пятьдесят *новелл*, перемежающихся песнями в стиле Боккаччо. По стилю, как и по методу книги, сер Джованни показывает себя более близким последователем Декамерона, чем Саккетти. В его романах есть широкий спектр эпизодов, в которых трагических и патетических мотивов не меньше, чем юмористических. К ним относятся риторически, и вместо того, чтобы быть простыми анекдотами, они направлены на разнообразное развитие драмы. Язык тоже литературный и менее идиоматичный, чем у Саккетти. Любители старины найдут в некоторых из этих бесед интерес, отличный от того, что присуще художественным произведениям. Они отражают то, как история передавалась людям того времени. Сатурнина, например, рассказывает миф о Трое и основании Фьезоле, который, как рассказывает нам Данте, тосканские матери эпохи Каччаигоды пели своим детям. Жизни графини Матильды и Фредерика Барбароссы, древность и богатство тосканских городов, трагедия Корсо Донати, изгнание Джано делла Белла, завоевание Анжуйцами Сицилии, происхождение гвельфов и гибеллинов в Италии, апокрифическая осада Флоренции Атилой - все это дает материал для повествований, в которых исчезает истинный тип *Новеллы*. И все же сэр Джованни примешивает к этим лекциям более забавные истории; [139] а исторические диссертации написаны с таким изяществом, с такой золотой простотой стиля, что их легко прочитать. По правде говоря, смешно думать о влюбленных монахе и монахине, встречающихся в уединении своей гостинной, чтобы обменяться мнениями об итальянской истории. Хотя Сер Джованни обладал хорошими качествами *тречентистского* прозаика, в этом отношении он был всего лишь плохим художником.

И Саккетти, и Сер Джованни были поэтами недюжинных способностей. Как в своей прозе, так и в *Канцони на балу*, автор *Пекороне* следовал Боккаччо, не достигая, однако, того накала и чувственной самозабвенности, которые делают лирику не менее чарующей, чем повествования Декамерона. Его стиль плавный и беглый, предполагающий скорее литературную культуру, чем спонтанное вдохновение. [140] Однако она всегда понятна. Благодаря прозрачному языку мы заглядываем прямо в сердца влюбленных, как их понимал флорентийский романист. Написанные по большей части семистрочными строфами с повторяющимися двустопиями, которые впервые ввел в моду Гвидо Кавальканти, эти *баллады* придают лирическое выражение большому разнообразию нежных ситуаций. Последовательно лечатся эмоции первой любви,

боли и удовольствия растущей страсти, муки предательства, сожаления, ссоры, примирения. Короче говоря, сэр Джованни перевел стихами и положил на музыку все основные мотивы, лежащие в основе *Новеллы* о чувствах, и сформировал *ars amandi*, приспособленную для использования людьми. В этом смысле его стихи, по-видимому, были приняты, поскольку мы находим рукописи *Ballate* отделенными от прозы *Пекороне*.^[141] Среди наиболее ярких можно упомянуть канцонет *Tradita sono*, в котором ретроспективно описывается радость девушки от ее первой любви; другой — о модах флорентийских дам, *Quante leggiadre*; и плач женщины, которую бросил возлюбленный и которая не видит другой перспективы, кроме монастыря - *Привет, девочка*.^[142]

Тексты песен сэра Джованни - это отголоски города, где майскими вечерами девушки танцевали на площади, а молодые люди ухаживали за красавицей в этот час песнями и посещениями ее покоев:

Con quanti dolci suon e con che canti
Io era visitata tutto 'l giorno!
E nella zambra venivan gli amanti,
Facendo festa e standomi intorno:
Ed io guardava nel bel viso adorno,
Che d'allegrezza mi cresceva il core.

Франко Саккетти переносит нас в несколько иные сцены. Лучшие из его мадригалов и канцонетов описывают прелести сельской жизни. Они не являются по-настоящему деревенскими; и при этом они, в манере Теокрита, не пытаются передать красоту страны с точки зрения крестьянина. Напротив, они обязаны своим очарованием контрасту между простотой виллы и городской суетой, где:

Mai vi si dice e di ben far vi è caro.

Они написаны для *буржуа*, которые сбежали из магазинов, площадей и сплетничающих уличных закоулков. Лейтмотив этой поэзии, в которой всегда есть что-то от французской *école buissonnière* в ее свежем беспримесном наслаждении, выражен в песне, описывающей возвращение весны^[143]:

Benedetta sia la state
Che ci fa sì solazzare!
Maladetto sia lo verno
Che a città ci fa tornare!

Поэт созывает свою компанию беспечных людей, склонных к удовольствиям:

No' siam una compagnia,
I' dico di cacciapensieri.

Он выводит их в поля среди ферм и оливковых садов, призывая оставить благоразумие и серьезные мысли в высоких стенах города Флоренции:

Il senno e la contenenza
Lasciam dentro all'alte mura
Della città di Fiorenza.

Эта нотка веселья и чистого наслаждения сохраняется во всех его текстах. В одной *балладе* он описывает деревенскую девушку, запутавшуюся в колючках и неспособную избежать взгляда своего поклонника.[144] На другом изображена красивая девушка с венком из оливковых листьев и серебра.[145] Третья - маленькая идиллия двух девочек, разговаривающих со своими ягнятами, за которыми следует завистливая старуха.[146] Четвертая — едкая сатира на старых женщин - *diavol vecchia femmina ha natura*. [147] Пятая - это несравненно изящная канцоне, *O vage монтанинской пастурели*, популярность которой подтверждается тем фактом, что она передавалась устно на протяжении многих поколений и впоследствии приписывалась как Лоренцо де Медичи, так и Анджело Полициано.[148] Действительно, можно мимоходом сказать, что Полициано многим обязан Саккетти. В этом можно убедиться, сравнив "*Балладу о нежном сердце*" Саккетти и его пастораль о терновом дереве с более поздними текстами поэта.[149]

Невыраженный контраст между осторожной городской жизнью поэта-бюргера и его разгульной жизнью на вилле, на который я уже обращал внимание, определяет характер многих второстепенных стихотворений Сачетти.[150] Мы постигаем дух этих любопытных стихотворений, одновременно популярных и модных, когда сравниваем их со средневековыми французскими *пасторелями* или с похожими сочинениями странствующих студентов-латиноамериканцев. В "*Кармине Буране*" можно найти несколько небольших стихотворений, описывающих мимолетную любовь учеников-прогульщиков к деревенским девушкам, которые доказывают, что задолго до возраста Саккетти город искал весеннего утешения в деревне.[151] Мужчины слишком склонны воображать, что то, что они считают утонченностью страсти и моды (например, утонченность, придаваемая желанию путем изменения его объекта с известного и тривиального на неопробованный и исключительный, от продажных городских красоток до пастушек на деревенской лужайке), - изобретения их собственного времени. И все же именно такая утонченность придавала особый колорит песням Саккетти в четырнадцатом веке и делала их востребованными. Они были очень популярны в Италии, пользовались привилегией популярности среди рабочего класса и способствовали распространению того вида пасторальных частушек, которые мы до сих пор знаем как мадригалы.[152] Саккетти сам был хорошим музыкантом; многие из его песен были положены на музыку им самим, а другие - его друзьями. Это придает приятный старинный уют латинским названиям, выгравированным под рубриками: *Franciscus de Organis sonum dedit; Intonatatum per Francum Sacchetti; Francus sonum dedit*; и так далее.

Баллады и мадригалы Никколо Солданыери следует упомянуть в связи с Саккетти; хотя они никоим образом не отделяются от стиля любовной поэзии, практиковавшегося в конце четырнадцатого века.[153] С текстами песен Алессо Донати дело обстоит иначе. В них мы поражены новым порывом грубого и мощного реализма, который не имеет аналогов среди поэтов старшего поколения, за исключением диких сонетов Чекко Анджольери. Ярко естественные ситуации здесь оторваны от повседневной жизни и очерчены интенсивностью страсти, неистовой искренностью. Мягкость и добродушный юмор Саккетти исчезли. На их месте мы находим драматическую энергию и правдивость языка, которые почти ужасны.

Каждую из маленьких сцен, которые я предлагаю процитировать в качестве иллюстрации к этим замечаниям, можно сравнить с гравюрами, нанесенными аквафортистом на медь. Вот, например, монахиня, решившая отбросить вуаль и последовать за своим возлюбленным в платье пажа[154]:

La dura corda e 'l vel bruno e la tonica
Gittar voglio e lo scapolo
Che mi tien qui rinchiusa e fammi monica;
Poi teco a guisa d'assetato giovane,
Non già che si sobarcoli,
Venir me 'n voglio ove fortuna piovane:
E son contenta star per serva e cuoca,
Chè men mi cocerò ch'ora mi cuoca.

Вот диалог на рассвете между женщиной и ее любовником. Присутствие мужа, спящего в спальне, наводит на мысль с брутальной энергией[155]:

Dè vattene oggimai, ma pianamente,
Amor; per dio, sì piano
Che non ti senta il mal vecchio villano.
Ch'egli sta sentecchioso, e, se pur sente
Ch'i' die nel letto volta,
Temendo abbraccia me no gli sie tolta.
Che tristo faccia Iddio chi gli m'à data
E chi spera 'n villan buona derrata.

Едва ли менее убедительной является клятва девочки против своей матери, которая держит ее взаперти дома[156]:

In pena vivo qui sola soletta
Giovin rinchiusa dalla madre mia,
La qual mi guarda con gran gelosia.
Ma io le giuro alla croce di Dio
Che s'ella mi terrà qui più serrata,
Ch'i' diro—Fa' con Dio, vecchia arrabiata;
E gitterò la rocca, il fuso e l'ago,
Amor, fuggendo a te di cui m'appago.

Переводить эти мадригалы было бы и сложно, и нежелательно. Достаточно иметь распечатанные оригинальные тексты. Они доказывают, что аристократические стихотворцы того периода перенимали стиль народа и добавляли остроту краткой поэтической обработки к эпизодам, предложенным *новеллой*. [157]

Занимаясь новеллами и полупопулярной литературой этого переходного периода, я до сих пор пренебрегал теми многочисленными второстепенными поэтами, которые продолжали традиции более раннего *треченто*. [158] Есть две основные причины такого предпочтения. Во-первых, *новелле* было суждено сыграть важнейшую роль в истории Возрождения, навязав свои собственные законы композиции таким отдаленным видам, как религиозная драма и

романтический эпос. Во-вторых, танцевальные песни, канцонеты и мадригалы эпохи Саккетти были на устах простых людей, которые в течение пятнадцатого века несли итальянскую литературу вперед по подземному каналу.^[159] Когда народная поэзия вновь появилась в свете эрудиции и при дворах, влияние этого популярного стиля, который берет свое начало от Боккаччо и Саккетти, а не от Данте или Троватори, определило манеру Лоренцо Медичи и Полициано. Между тем заученные стихи новейших *трехчленов* были забыты вместе с хламом средневековья. Следовательно, для особой цели этого тома, в котором рассматриваются только ранние этапы итальянской литературы в той мере, в какой они предшествовали Ренессансу и обуславливали его, было необходимо отдать почетное место последователям Боккаччо. Однако здесь следует упомянуть о тех современниках и подражателях Петрарки, в ком традиции четырнадцатого века угасли. Нет необходимости останавливаться в обзоре на многих стихотворцах, которые обращались к старым темам рыцарской любви с достойной уважения общепринятой легкостью. Истинная жизнь итальянцев протекала не здесь, и та фаза литературы, которую положила начало Сицилийская школа, сохранилась уже как анахронизм. Иначе обстоит дело с поэзией, непосредственно связанной с современной политикой. В декламационных произведениях этого века мы слышим отголоски войн гвельфов и гибеллинов. Силы этой великой борьбы были уже израсходованы; но у сторонников обеих фракций сохранилось достаточно страсти, чтобы обеспечить подлинное вдохновение. Например, "Серминтезе" Фацио дельи Уберти о городах Италии была написана в горьком духе изгнанного гибеллина.^[160] Его ода Карлу IV. это поток яростных средневековых оскорблений, излитых против императора, который показал себя недостойным своего места в Италии^[161]:

Sappi ch'i' son Italia che ti parlo,
Di Lusimburgo ignominioso Carlo!

После подробного описания бед, обрушившихся на нее из-за того, что ее бросил императорский повелитель, Италия обращается к Богу:

Tu dunque, Giove, perchè 'l santo uccello ...
Da questo Carlo quarto
Imperador non togli e dalle mani
Degli altri lurchi moderni germani,
Che d'aquila un allocco n'hanno fatto?

У итальянских гибеллинов действительно были веские основания жаловаться, что немецкие обжоры, цезари только по имени, которые думали только о том, как заработать деньги на продаже феодальных владений и почестей, превратили орла Империи в непристойную хищную птицу, летающую по ночам. Тем же духом дышит ода Фацио Риму.^[162] Он изображает бывшую владычицу мира дамой, облаченной в траурные одежды, "древней, величественной и благородной, но бедной и нуждающейся, как показывали ее привычки, благоразумной в речах и обладающей большим могуществом". Она призывает поэта пробудить своих соотечественников от сна лени и пьянства, чтобы вновь утвердить величие империи, обязанной Италии и Риму:

O figliuol mio, da quanta crudel guerra
Tutti insieme verremo a dolce pace,
Se Italia soggiace

A un solo Re che al mio voler consente!

Это последнее эхо *монархии*. Великая имперская идея, столь разрушительная для итальянской конфедерации, столь ослепляющая патриотов типа Данте, угасает под завывания менестрелей, которые призывают к невозможному и преследуют дворы мелких ломбардских князьков.

В другой серии *Канцони* мы слушаем взаимные обвинения гвельфов и гибеллинов, исходящие из тосканских городов. Герой этих стихотворений - Джан Галеаццо Висконти, справедливо признанный гвельфами Флоренции ядовитым и эгоистичным тираном, которого гибеллины Сиены безрассудно превозносят как защитника имперских принципов. Императоры покинули Италию; папы находятся в Авиньоне. Фракции, порожденные их ссорами, все еще волнуют свой народ, но на более узкой основе. Саккетти сыплет оскорблениями в адрес *маладетты серпе, защитницы амаро феле*, которая будет задушена Церковью и Флоренцией, объединившимися, чтобы сокрушить ломбардских деспотов.^[163] Савоццо да Сиена обращается к тому же Висконти, что и *новелла монархия, джусто синьоре, кlemente падре, инсинье, виртуозу*. С его помощью *dolce vedovella*, Рим или Италия, наконец обретут покой.^[164] Этот герцог Миланский, как следует помнить, уже заказал корону Италии у своего придворного ювелира и продвигался по пути завоеваний, прегражденному только Флоренцией, когда чума прервала его карьеру в 1402 году. Сиенский поэт призывает его набраться смелости для выполнения своей задачи в строках, которые не лишены определенного огня вдохновения:

Tu vedi in ciel la fiammeggiante aurora,
Le stelle tue propizie e rutilanti,
E' segni tutti quanti
Ora disposti alla tua degna spada.

В другой строфе он обращается к итальянской короне:

Ecco qui Italia che ti chiama padre,
Che per te spera omai di trionfare,
E di sè incoronare
Le tue benigne e preziose chiome.

Анонимный автор сонетов того же периода использует схожие формулировки^[165]:

Roma vi chiama—Cesar mio novello,
I' son ignuda, e l'anima pur vive;
Or mi coprite col vostro mantello.

Поэты-гибеллины, мечтали ли они, подобно Фацио, о Римской империи или льстили Висконти короной, которую можно было завоевать в результате победы над ненавистными гвельфами, играли с памятью Данте. Одними из самых интересных текстов школы являются элегии на его смерть. К этому классу принадлежат два сонета Пьераччо Тедадьди и Муччио да Лукки.^[166] Здесь нельзя забывать и благородную пару сонетов Боккаччо, хотя он и не был политическим поэтом.^[167] То, что Данте усердно изучался, видно не только по дикции той эпохи, но и по многочисленным стихотворным комментариям к "Божественной комедии" — в "*терце рима*", рефератах Бозона да Губбио, Якопо Алигьери, Савоццо да Сиена и Боккаччо.^[168]

Тосканская политика рассматривается с точки зрения гвельфов в одах Саккетти на войну с Пизой, на правительство Флоренции после 1378 года и против трусости итальянцев.^[169] Его представление об обязанностях бюргера, идеале *буржуазии* до того, как Флоренция привыкла к тиранам, находит выражение в сонете "*Любовь к отечеству*".^[170] Мы часто встречаемся со словом *Коммуна* на его устах:

O vuol rè o signore o vuol comune,
Chè per comune dico ciò ch'io parlo.

Аналогичная нота муниципальной независимости звучит в стихах Антонио Пуччи и в увещательных строфах Маттео Фрескобальди.^[171] Значительный интерес представляют эти политические сочинения из-за того света, который они проливают на партийные настроения в конце героической эпохи итальянской истории. Ярость, с которой бушевали эти группировки, побуждает бардов обоих лагерей к проклятиям. Я могу сослаться на этот отрывок из Фольгоре да Сан-Джеминьяно, когда он видит гибеллина Угуччоне, торжествующего над Тосканой:^[172]

Eo non ti lodo Dio e non ti adoro,
E non ti prego e non ti ringrazio,
E non ti servo ch'io ne son più sazio
Che l'aneme de star en purgatorio;
Perchè tu ai messi i Guelfi a tal martoro
Ch'i Ghibellini ne fan beffe e strazio,
E se Uguccion ti comandasse il dazio,
Tu 'l pagaresti senza peremptoro!

Однако ни в смутном идеализме гибеллинов, ни в искренней независимости гвельфов не заключался истинный принцип национального прогресса. Постепенно и неизбежно попадая под власть деспотов, итальянцам в пятнадцатом веке было суждено стать нацией ученых, художников, *литераторов*. Эпоха Данте, бескомпромиссного аристократа, закончилась. Началась эпоха Боккаччо, беззаботного буржуа. Будущую славу Италии предстояло завоевать на поприще культуры; и все те увещательные тексты, о которых я упоминал, оказали лишь небольшое влияние на развитие духа, который незаметно рос в народе. Итальянский народ в ту эпоху гораздо меньше заботился об измученных фракциях гвельфов и гибеллинов, чем о домашнем комфорте и спокойствии в занятиях бюргеров. Самые проницательные умы пятнадцатого века были уже настолько поглощены искусством и изучением классики, что в них не оставалось места для политики старого революционного типа. Тем временем новые интриги Кабинетов министров и Дворов были предоставлены классу гуманистических дипломатов, созданных условиями деспотического правления. Едва ли менее неэффективными были нравоучительные стихи Бамбаджиуоли и Кавальки или подражания Маркионне Торриджани, Федерико д'Ареццо, Колуччо Салютати, Роберто ди Баттифолле и Бонаккорсо да Монтеманьо в духе Петрарки.^[173] Первый принадлежал к фазе средневековой культуры, которая шла на убыль. Элегантная, но безжизненная петраркистская школа просуществовала на протяжении пятнадцатого века, достигнув кульминации в *Канцоньере* Джусто де Конти, римлянина, которая называлась *La bella mano*. Возрождение Бембо и пуристами шестнадцатого века их маньеризма

с неизменным художественным мотивом станет частью моей дальнейшей истории литературы эпохи Возрождения.

Во всей поэзии этих последних *трехчленов безошибочно угадывается одна нота*. Это нота глубокого уныния, недоверия и разочарования. Мы уже слышали ее у Саккетти в его "Плаче по Боккаччо". Боккаччо сам поднял этот вопрос в двух благородных сонетах — *Апицио легге и Фуггите огня добродетели*.^[174] Она приобретает пронзительность трезвучия в "*Мерзком мондо*" Тедадьди и в "*Дружбе с мондо*".^[175] Поэты того времени смутно сознавали, что для их страны открылась новая эра — эра стяжательства, деспотизма и домашней непринужденности. Они видели людей, привыкших к рабству и погрязших в обычных удовольствиях — мертвых для высоких целей и творческих устремлений прошлого. Бури героической эпохи прошли. Все люди того времени были *Вильяччи*. И пока что и искусство, и ученость находились лишь в колыбели. В начале пятнадцатого века, в этот сумеречный промежуток между двумя периодами величия, было невозможно предугадать, какую славу для Италии и для мира в целом принесут могущественные потомки Джотто и потомки ученых Петрарки. Мы, обладающие в истории видением этого будущего, можем довольствоваться ожиданием переходного столетия. Мужчины того времени вполне естественно выражали недовольство Италии, отвлеченной своей борьбой прошлого и погруженной в дремоту. Козимо Медичи, создатель Флоренции эпохи Возрождения, родился уже в 1389 году; и люди типа Козимо не были героями для поэтов, которые испытывали страсти, двигавшие Данте.

"Божественная комедия" нашла меньше подражателей, чем "*Канцоньерка*"; ибо кто мог натянуть лук Улисса? И все же некоторые поэты переходного периода были достаточно смелы, чтобы попробовать использовать дантовский метр и в прозаический век притворяться, что они разделяют видение пророков. Среди них следует упомянуть Фацио дельи Уберти, отпрыска благородного дома Фарината, который много жил и путешествовал в изгнании.^[176] Взяв Солина, античного географа, за своего гида, Фацио написал топографическую поэму под названием "*Дикта Мунди*" или "*Диттамондо*".^[177]

Из прозаической материи этого стихотворения, напоминающего очень примитивный Маппамондо, иллюстрированный историческими вставками и экскурсами в мифологическую зоологию, основанный на тексте Плиния и не недостойный Мандевиля, возникают два эпизода, которые привлекают внимание. Одно из них — описание Рима - мрачная дама в рваной одежде, которая рассказывает историю своего богатого событиями прошлого, описывает свои триумфы и свою империю и указывает на руины на своих семи увенчанных коронами холмах, чтобы показать, какой красивой она была в молодости^[178]:

Ivi una dama scorsi;
Vecchia era in vista, e trista per costume.
Gli occhi da lei, andando, mai ton torsi;
Ma poichè presso le fui giunto tanto
Ch'io l'avvisava senza nessun forsi,
Vidi il suo volto, ch'era pien di pianto,
Vidi la vesta sua rotta e disfatta,
E roso e guasto il suo vedovo manto.
E con tutto che fosse così fatta,
Pur nell'abito suo onesto e degno

Mostrava uscita di gentile schiatta.
Tanto era grande, e di nobil contegno,
Ch'io diceva fra me: Ben fu costei,
E pare ancor da posseder bel regno.

Фацио обращается к могучей тени с почтительным сочувствием. Рим отвечает языком, благородным благодаря своему простому достоинству:

Non ti maravigliare s'io ho doglia,
Non ti maravigliar se trista piango,
Nè se me vedi in sì misera spoglia;
Ma fatti maraviglia, ch'io rimango,
E non divento qual divenne Ecuba
Quando gittava altrui le pietre e il fango.

Второй важный отрывок, более заметный из-за ощущения пространства и широты, чем из-за его поэтического выражения, - это описание перспективы, открывающейся из Альвернии, этой высокой станции "Апеннин топлесс", где Святой Франциск получил Стигматы и где Данте искал пристанища в крушении своих земных надежд^[179]:

Noi fummo sopra il sasso dell Alverna
Al faggio ove Francesco fue fedito
Dal Serafin quel dì ch'ei più s'interna.
Molto è quel monte devoto e romito,
Ed è sì alto che il più di Toscana
Mi disegnò un frate col suo dito.
Guarda, mi disse, al mare, e vedi piana
Con altri colli la maremma tutta
Dilettevole molto e poco sana.
Ivi è Massa, Grosseto e la distrutta
Cività vecchia, ed ivi Populonia
Ch'appena pare, tanto è mal condotta.

Вся Тоскана и Умбрия, их города, равнины, реки и горные вершины, раскинулись перед нами; и монах заканчивает фразой, которая хорошо передает то чувство, которое мы испытываем, любясь бескрайним пейзажем:

Io so bene che quanto t'ho mostrato,
La vista nol discerna apertamente,
Per lo spazio ch'è lungo dov'io guato:
Ma quando l'uom che bene ascolta e sente,
Ode parlar di cosa che non vede,
Immagina con l'occhio della mente.

Той ценностью, которую *Диттамондо* может до сих пор сохранять для студентов, он обязан отчасти увлечению автора древним Римом, а отчасти симпатии к природе, которую он приобрел во время своих скитаний в изгнании по священной земле Италии.

Еще одним стихотворением дантовского происхождения было "*Квадриреджио*" Федерико Фреци, епископа Фолиньо.^[180] Это аллегорический рассказ о человеческой жизни; и четыре области, давшие название книге, - это царства Любви, сатаны, Порока и Добродетели.^[181] Изложить морализации средневековья в форме, заимствованной у Данте, после того как Данте уже сжал этику и политику, теологию и науку своего века в "*Божественной комедии*", было почти безнадежной задачей. Нет необходимости тратить ни слова на *Quadriregio*, разве что для иллюстрации особых условий развития поэтического искусства здесь, на границе между средневековьем и Возрождением. Федерико Фреци стремился изобразить победы добродетели над пороком и объяснить преимущество, которое дает христианину благодать. Тем не менее, он выбрал мифологическую основу для своей доктрины. Купидона, Венеру и Минерву путают с сатаной, Енохом и Илией. Вместо Эдема здесь золотой век. Нимфы Дианы, Юноны и им подобные используются в качестве эмблем. Паллада рассуждает о Христе и излагает христианскую систему искупления. Земной рай содержит Геликона со всеми античными поэтами. Юпитер противопоставляется сатане. Это то же самое смешение античных и христианских мотивов, которое мы отмечаем в "*Божественной комедии*"; но такт великого художника отсутствует, и слияние становится гротескным. Прочитав стихотворение, мы откладываем его с тем же чувством, какое возникает у нас при изучении какой-нибудь кафедры пизанской школы, где готический дьявол, весь в рогах, копытах и оскаленной пасти, сидит на корточках щека к щеке с Мадонной, скопированной с римской гробницы. Следующее описание Купидона напоминает манеру сиенских *фресканти*^[182]:

Appena questo priego havea io decto
quando egli apparve ad me fresco et giocondo,
in un giardino ove io stava solecto.
Di mirto coronato il capo biondo
in forma pueril con sì bel viso
che mai più bel fu visto in questo mondo.
Creso haverai che su del paradiso
fusse el suo aspecto, tanto era sovrano,
se non che quando a lui mirai fiso
Vidi che haveva uno archo orato in mano
col quale Achille et Hercole percosse.

Вот картина Золотого века, переведенная из латинской поэзии, во многом определяющая будущее итальянской фантазии^[183]:

Vergine saggia e bella el ciel adorna
di cui Virgilio poetando scripse,
nuova progenie al mondo dal ciel torna,
Rexe già el mondo et sì la gente visse
socto lei in pace che la età dell oro
et seculo giusto et beato si disse.
La terra allora senza alcun lavoro
dava li fructi, et non faceva spine,
ne ancho al giogo si domava el thoro;
Non erano divisi per confine
anchora i campi, et nesun per guadagno

cercava le contrade pelegrine;
Ognuno era fratello, ognun compagno,
et era tanto amor, tanta pietade,
che ad un fonte bevea el lupo et l'agno;
Non eran lancia, non erano spade,
non era anchor la pecunia peggiore
che 'l guerigiane ferro piu si fiade;
La invidia allor vedendo tanto amore
di questo bene ad se genero pene
e desto gaudio ad se diede dolore.

Чуть позже, после этого предвкушения *cinque cento*, мы обнаруживаем, что Charon скопирован без дополнений, но с фатальной потерей поэзии, из *Inferno*^[184]:

Vidi Caron non molto da lontano
con una nave in mezo la tempesta,
che conducea con un gran remo in mano:
Et ciaschuno occhio chelli havea in testa,
pareva come di nocte una lumiera,
o un falo quando si fa per festa.
Quando egli fu appresso alla riviera
un mezo miglio quasi o poco mancho,
scacci sua faccia grande vizza e nera.
Egli havea el capo di canuti bianco,
el manto adosso rapezato et uncto,
el volto si crudel non vidi un quancho.

Последним в списке подражателей Данте стоит Маттео Пальмиери, ученый флорентиец, который сочинил свою "*Читту жизни*" в середине пятнадцатого века. Это стихотворение принесло своему автору от Марсилио Фичино титул *Богословского поэта*.^[185] Его главный интерес в настоящее время заключается в том, что изложенная в нем теология навлекла подозрение в ереси на Пальмиери. Он придерживался мнения Оригена о том, что души людей были мятежными ангелами. Как доктрина такого рода могла быть передана в живописи, неясно. И все же Джорджо Вазари сообщает нам, что картина Сандро Боттичелли, выполненная для Маттео Пальмиери и изображающая Вознесение Пресвятой Девы в небесную иерархию — Власти, Княжества, троны и Господства, расположенные вокруг нее концентрическими кругами, — попала под обвинение в неортодоксальности. Алтарь в Сан-Пьетро Маджоре, где она была установлена, пришлось перекрыть, а картину скрыть от посторонних глаз.^[186] История образует любопытную связь между этим последним отпрыском средневековой литературы и живописью эпохи Возрождения. После Пальмиери метр "Божественной комедии" использовался в основном для сатиры и бурлеска. Лоренцо Медичи адаптировал ее мрачные ритмы для пародирования в "*I Beoni*". Берни использовал его для оформления Капитолий *Пеше* и *Песте*. Во Флоренции он стал признанным метром для непристойных и фривольных композиций, которые приводили в восторг академиков шестнадцатого века. Люди, тем временем, продолжали использовать его в *Причитаниях*, исторических сочинениях и личных

Капитолиях.[187] Так Челлини написал свою поэму под названием "*Я карчери*" в *терце рима*, а Джованни Санти использовал ее для своей драгоценной, но непоэтической хроники итальянских событий. И Бенивьени, и Микеланджело Буонарроти сочиняли элегии в этом размере; можно привести многочисленные дидактические эклоги поэтов-пасторов, в которых он служил аналогом латинских элегий. В *Храме Взаимопонимания* он иногда прерывался "*оттава рима*" по случаю определенной беседы или проповеди.[188] И Ариосто, и Аламани использовали его в своих сатирах. Из этих кратких заметок будет видно, что *терца рима* в период Возрождения предназначалась для диссертационных, дидактических и сатирических тем, а капитолием поэтов-бурлесков были пародии на серьезные схоластические рассуждения. Но никто теперь не пытался создать героическую поэму в этом стихотворении.[189]

Дать полный отчет об итальянской прозе в этот переходный период от средневековья к Ренессансу непросто. В конце четырнадцатого века Святая Екатерина Сиенская сохранила чистоту и "голубиную простоту" более раннего стиля *треченто* с большим рвением и личной силой, чем любой из последующих писателей. Ее письма, будь то адресованные папам и князьям о политике Италии или затрагивающие частные темы религиозного опыта, являются образцами чистейшей тосканской речи.[190] В них есть словоохотливость и чрезмерная елейная сладость *Fioretti* и *Leggende*. Но эти качества, свойственные средневековому благочестию итальянцев, уравниваются неискушенным красноречием, граничащим с возвышенностью. Без преднамеренного искусства или литературной цели дух благородной женщины говорит от сердца в письмах Екатерины. Пылкость ее чувств наводит на мысль о поэтических образах. Справедливость ее восприятия диктует веские приговоры. Интенсивность, с которой она осознает невидимый мир духовных эмоций, придает драматическое движение ее увещаниям, разъяснениям и мольбам. Эти редкие совершенства стиля, где спонтанность превосходит искусственность, объединены в знаменитом послании к ее духовнику Раймондо да Капуа, описывающем казнь Никколо Тулдо.[191] Он был молодым человеком из Перуджи, приговоренным к смертной казни за какой-то акт неподчинения. Екатерина навестила его в тюрьме и впервые уговорила причаститься вместе с ней. Он умолял ее присутствовать с ним на месте казни. Соответственно, она ждала его там, молясь Марии и Екатерине, святой Александрийской деве, возложив свою шею на плаху и войдя в такую восторженную гармонию с этими небесными существами, что множество мужчин, окружавших ее, исчезли из виду. То, что последовало за этим, должно быть рассказано ее собственными словами:

Poi egli giunse, come uno agnello mansueto: e vedendomi, cominciò a ridere; e volse che io gli facesse il segno della croce. E ricevuto il segno, dissi io: "Giuso! alle nozze, fratello mio dolce! chè tosto sarai alla vita durabile." Posesi quì con grande mansuetudine; e io gli distesi il collo, e chinàmi giù, e rammentalli il sangue dell'Agnello. La bocca sua non diceva se non, Gesù, e Catarina. E, così dicendo, ricevetti il capo nelle mani mie, fermando l'occhio nella divina bontà e dicendo: "Io voglio."

Allora si vedeva Dio-e-Uomo, come si vedesse la chiarezza del sole; e stava aperto, e riceveva il sangue; nel sangue suo uno fuoco di desiderio santo, dato e nascosto nell'anima sua per grazia; riceveva nel fuoco della divina sua carità. Poichè ebbe ricevuto il sangue e il desiderio suo, ed egli ricevette l'anima sua, la quale mise nella bottiga aperta del costato suo, pieno di misericordia; manifestando la prima

Verità che per sola grazia e misericordia egli il riceveva, e non per veruna altra operazione. O quanto era dolce e inestimabile a vedere la bontà di Dio!

Внезапный переход от этого повествования о фактах к видению Христа — от простого стиля обычной речи к экстазу, опьяненному крестом, — осуществляется с силой, которую может дать только истина. Драматург мог бы задумать это; но только святой, который обычно жил в обоих мирах любовного служения и просветления, мог таким образом сделать это естественным. Это самый благородный и редчайший реализм.

Если мы доверяем свидетельствам современных хронистов, святой Бернардино Сиенский с кафедры разделял силу высказывания Екатерины, одновременно впечатляющую и простую.^[192] Несомненно, проповедники *кватроченто* оказали влияние на сохранение традиции прозаической риторики. Но не в природе проповедей, даже при умелом изложении, сохранять их полноту и силу. Не менее важными для формирования литературного стиля были письма и депеши послов. Хотя в этот период все церемониальные речи, сводки, государственные документы и послания между дворами и государствами содружества были составлены на латыни, все же тайная переписка посланников с правительствами их стран происхождения давала повод для использования местного наречия; и даже гуманисты иногда выражали свои мысли на родном языке. Например, Колуччо Салютати, чьи латинские письма считались образцом эпистолярного стиля, использовал итальянский язык в менее формальных коммуникациях со своим офисом. Эти ранние документы изученной тосканской письменности теперь более ценны, чем его формальные цicerоновские имитации. Частные письма также можно назвать одним из лучших источников для изучения развития итальянской прозы, хотя у нас не так много материала, по которому можно судить.^[193] Переписка Алессандры дельи Строчи, недавно отредактированная синьором Чезаре Гуасти, ценна не только тем, что она проливает свет на современные нравы, но и тем, что иллюстрирует флорентийский диалект, написанный женщиной благородного происхождения.^[194] О письмах Полициано, Пульчи и Лоренцо Медичи у меня позже будет возможность поговорить в несколько иной связи.

Историографы эпохи Возрождения считали ниже своего достоинства использовать какой-либо язык, кроме латыни.^[195] В то же время в Италии было множество народных летописцев, чьи труды сыграли немалую роль в формировании стиля прозы *кватроченто*. После Виллани Флоренция могла похвастаться целой цепочкой писателей, начиная с Маркионне Стефани, включая Джинно Каппони, энергичного хроникера восстания Чомпи, и заканчивая Горо Дати в середине пятнадцатого века. Чуть позже Джованни Кавальканти в своих "Флорентийских историях" доказал, как простая дикция предшествующей эпохи была испорчена ложным классицизмом.^[196] Эта работа ценна вдвойне — и как летопись великой олигархии Альбицци и их окончательного завоевания Медичи, и как памятник слияния популярного и гуманистического стилей. Хроники других итальянских городов — Феррары, Кремоны, Рима, Пизы, Болоньи и даже Сиены — демонстрируют меньшую чистоту языка, чем флорентийские.^[197] Итальянский часто смешивается с вульгарной латынью, и в изобилии встречаются фразы, заимствованные из грубых местных диалектов. Только в конце столетия за стенами Флоренции появились два великих писателя-историка на родном языке. Это были Корио, историк из Милана, и Матараццо, летописец из Перуджи.^[198] В несколько напряженные и громоздкие периоды жизни Корио мы прослеживаем усилия иностранца получить от изучения то, чем тосканцы были обязаны природе. И все же он никогда не допускал, чтобы эта стилистическая озабоченность испортила его качества историка. Его объемное повествование -

кладезь точной информации, проиллюстрированной яркими картинками нравов и тщательно продуманными портретами выдающихся людей. Читая его, мы не можем не сожалеть о том, что Поджо и Бруно, Наваджеро и Бембо сочли необходимым рассказать истории Флоренции и Венеции на псевдоливийской латыни. "История Милана" стоит двадцати подобных гуманистических упражнений в риторике. Матараццо демонстрирует совершенства иного, но более редкого порядка. В отличие от Корио, он не стремился продемонстрировать знакомство с правилами тосканского письма или воссоздать периоды церемонного стиля Боккаччо. Его язык несет на себе печать своего перуджийского происхождения. В то же время она неподдельно драматична и проникнута очарованием выдающейся личности. Никто не может читать трагедию Бальони в этом замечательном романе, не признавая, что он находится в руках великого писателя. Здесь сохранилась прозрачность *треченто*, которая, сочетаясь с ренессансным энтузиазмом к физической красоте и античному героизму, создала произведение искусства, не имеющее себе равных в своем роде.[199]

Продвинувшись настолько далеко, что заговорил в этой главе о Корио и Матараццо, я воспользуюсь случаем обратить внимание на книгу, которая, появившись впервые в 1476 году, может быть справедливо названа самым важным произведением итальянской художественной прозы, относящимся к пятнадцатому веку. Это *Новеллино* Мазуччо Гуардато, дворянина из Салерно, секретаря принца Роберто Сансеверино, всю свою жизнь проживавшего при Неаполитанском дворе.[200] "*Новеллино*" - это сборник рассказов, числом пятьдесят, состоящий из пяти частей, в которых рассказывается соответственно о лицемерии и монашеских пороках, ревности, женской несдержанности, контрастах пафоса и юмора, а также о великодушии принцев. Каждая *новелла* посвящена благородному мужчине или женщине из неаполитанского общества, и за ней следует рефлексивная беседа, в которой автор лично обращается к своей аудитории. Мазуччо объявляет себя учеником Боккаччо и Ювенала.[201] Духа римского поэта у него предостаточно; он дает волю ярости языком самой негодующей ярости. Что касается идиомы и стиля Боккаччо, то, хотя мы можем проследить подражание ученика, он мало чем может похвастаться. Мазуччо так и не достиг латинистической гладкости своей модели; и хотя он писал по-итальянски, его язык был далек от тосканского. Часты фразы, взятые из южных диалектов; и структура периода часто неграмотна. Мазуччо не был членом какой-либо гуманистической клики. Он жил среди знати королевского двора и близко знал простых людей. Этот двойной опыт отражен в его языке и образе мыслей. И то, и другое не пронизано педантизмом и ценно для изучающего современные манеры.

Интерес к *Новеллино* велик, если рассматривать его как третье собрание *Новелл*, идущее после Боккаччо и Саккетти и, с точки зрения искусства, занимающее среднее место между ними. Рассказы из "*Декамерона*" первоначально декламировались в Неаполе; и хотя Боккаччо был чистокровным тосканцем, он позаимствовал кое-что с юга, что придало широту, теплоту и размашистость его творчеству. Мазуччо полностью неаполитанец по тону; но он стремится к такому очарованию подачи и разнообразию материала, которые сделают его книгу достойной занять место в общей литературе. У Саккетти больше чисто местного колорита. Он не меньший флорентинец, чем Мазуччо неаполитанец; и, в отличие от Мазуччо, он не приложил особых усилий к тому, чтобы адаптировать свое произведение для других читателей, кроме своих сограждан. Боккаччо охватывает всю человеческую жизнь, увиденную в свете яркой фантазии *буржуа*, который также был великим комическим поэтом-романтиком. Саккетти описывает *борги*, *контраде* и *пьяцце* Флоренции; и его речь приправлена редкой тосканской солью остроумия. Мир Мазуччо - это мир свободолюбивого южного дворянина. Он проникнут

аристократическими чувствами, охотно рассказывает об оружии, турнирах и военных действиях, рассказывая истории о рыцарях и дамах придворному обществу. [202] В то же время фигуры людей с ни с чем не сравнимой живостью перемещаются по сцене, а его репортажи из жизни раскрывают небрежное взаимопроникновение классов, к которому он привык в Калабрии. [203] Некоторые из его рассказов такие же просто *буржуазные*, как и у Саккетти. [204]

Когда мы сравниваем Мазуччо с Боккаччо, мы находим много точек расхождения из-за различий в темпераменте, социальных симпатиях и местных обстоятельствах. Боккаччо остроумен и злобен; Мазуччо с чувством юмора и пронзителен. Боккаччо снисходительно смеется над пороками; Мазуччо бичевал их. Боккаччо высмеивает суеверия; Мазуччо обрушивается с громом на лицемеров, которые презирают религию. Боккаччо переворачивает мир для своего развлечения, подчиняя его безумства тонкой игре аналитической фантазии. Мазуччо ужасно серьезен; сочувствующий или бранный, он делает так, чтобы голос его сердца был услышан. Картины Боккаччо отличаются редким восприятием гармонии и тонких градаций. Мазуччо несколькими четкими штрихами доносит до нас то, что поражает его воображение. Боккаччо проявляет гораздо более тонкий литературный такт. И все же есть что-то в непреднамеренной страсти, пафосе, юморе, грубости, гневе и наслаждении Мазуччо — аккорд мужской и природной силы, нота энергичной реальности, — что привлекает внимание даже более властно, чем подготовленные эффекты Декамерона. Мазуччо, несомненно, является выдающимся художником. Он был великим трагиком в грубой форме, и его комедия демонстрирует грубый раблезианский реализм. Свет и тени, отбрасываемые на его сцену, резки — как солнечный свет и тень в южном городе; в то время как живопись Боккаччо отличается изысканным сочетанием цвета и светотени в соответствии с выбранной тональностью.

Мазуччо демонстрирует свою настоящую силу в своей серьезной *новелле*, когда он дает выход своей яростной ненависти к безбожному духовенству или описывает какой-нибудь ужасный инцидент, вроде трагедии двух влюбленных в доме лазаря. [205] Едва ли менее драматичны его рассказы о комической чувственности. [206] У него не менее яркое чувство прекрасного. Некоторые из его случайных картин — встреча юношей и девушек в вечернем свете Неаполя; любовник, сменивший свой рыцарский значок, потому что его дама была неверной; турнир в Римини; портрет Евгении, переодетой *рагаццо де омо д'Армэ* — поражают нас свежестью улыбки или солнечного луча. [207] Мы могли бы почти обнаружить жилку испанского воображения в некоторых его эпизодах — в ночной скачке живого монаха за мертвым монахом, привязанным к его лошади, и в ужасном убийстве женщины и карлика. [208] Низшие классы людей представлены с яркостью, достойной Веласкеса, — сапожники, портные, проститутки, монахи-проповедники, чудотворцы, торговцы реликвиями, развратницы, хулиганы, прокаженные, разбойники с большой дороги, гондольеры, трактирщики, носильщики, мавританские рабы, потворствующие низменным аппетитам и всякого рода грехам. [209] Мазуччо не испытывал угрызений совести, изображая порочных людей такими, какими он их знал; но он приберегал язык язвительной брани для их чудовищности. [210]

Романтика более добродушных рассказов Мазуччо отделяется от многого грубого, ужасного и отвратительного с очаровательной грацией и деликатностью. Нет ничего прекраснее у Боккаччо, чем история девушки, которая надевает доспехи и отправляется ночью убить своего неверного возлюбленного; или история Мариотто и Джанноццы, которая по сути ничем не отличается от Ромео и Джульетты; или история Вирджинио Бальони и Евгении, застигнутых врасплох и убитых разбойниками близ Брешии; или история Марчетто и Ланзилао, товарищей

по оружию, которая перекликается с Паламоном и Арчите; или, наконец, история молодого Малема и его воспитания Джудотто. Гамбакорто.[211] Именно смешение стольких элементов — переплетение трагедии и комедии, сатиры и пафоса, грубости и сентиментальности в стиле безукоризненной искренности — ставит Мазуччо на первое место среди романистов. Если бы его язык был таким же чистым, как у более ранних тосканских или поздних итальянских авторов, он, вероятно, занимал бы лишь второе место после Боккаччо в оценке даже своих соотечественников. Иностранцу, менее чувствительному к тонкостям идиомы, можно простить признание в нем, по крайней мере, равного Банделло в искусстве рассказчика. По моральным качествам он превосходит не только Банделло, но и Боккаччо.

Величайшим писателем итальянской прозы XV века был человек иного склада, чем Мазуччо. Одаренный способностями, превосходящими только самые высокие, Лео Баттиста Альберти оказал влияние на дух своей эпохи и расы, которому не было равных ни у кого, кроме Лионардо.[212] Саккетти, Сер Джованни, Мазуччо и обычное племя хронистов не претендовали на гуманистическую культуру.[213] Альберти, напротив, получил образование в Болонье, где приобрел научные знания своего возраста вместе с таким полным владением латынью, что произведение его юности, комедия *Филодоксуус*, сошла за подлинное произведение античности. Этот многогранный гений появился на свет слишком рано для того, чтобы в совершенстве реализовать свои исключительные способности. Рассматриваем ли мы его с точки зрения искусства, науки или литературы, в каждой области он занимает положение предшественника, пионера и индикатора. Всегда оригинальный и всегда плодородный, он пророчествовал о землях, в которые ему не посчастливилось попасть, оставив после себя скорее память о смутном и разнообразном величии, чем какой-либо солидный памятник.[214] О его механических открытиях здесь не место говорить; я также не могу оценить ценность его трудов в науке о перспективе.[215] В этой главе он предстает перед нами как литератор.

Дата рождения Альберти неизвестна. Но, вероятно, мы можем установить ее примерно на 1405 год. Он родился в Венеции, где укрылся его отец, изгнанный Альбицци вместе с другими членами своего благородного дома. После победы Козимо Медичи над Альбицци в 1434 году Лео Баттиста вернулся во Флоренцию.[216] Именно как гражданину Флоренции было суждено ощутить его влияние на восстановление чести вульгарной литературы. Однако он не проживал постоянно в городе своих предков, а переезжал из города в город с беспокойством, которое чем-то напоминало добровольное изгнание. Действительно, примечательно, что многие из величайших итальянцев — Данте, Джотто, Петрарка, Альберти, Лионардо, Тассо: люди, которые во многом помогли придать нации интеллектуальную целостность, — были странниками. Они искали свой дом и не видели своего *духовного отечества* ни в одном месте постоянного проживания.[217] Таким образом, среди политических потрясений итальянского народа возник тот идеал единства, которому способствовали Рим, Неаполь, Флоренция, Венеция, Феррара, но у которых не было метрополии. Флоренция до последнего оставалась мозгом Италии. И все же Флоренция неблагодарностью мачехи, изгнанием Данте, отчуждением Петрарки, бездомным детством Альберти подготовила для человечества новую культуру, тосканскую по происхождению, национальную по распространению и ассимиляции. Альберти умер в Риме в 1472 году, как раз когда восемнадцатилетний Полициано зазвучал первыми нотами той музыки, которая пробудила музу Тосканы от ее долгого сна и подарила Италии новые мелодии.

В своем послании к третьей книге "Семьи", адресованном Франческо дельи Альберти, Лео Баттиста подчеркивает обязанность развивать родной язык.[218] После постановки вопроса о

том, была ли потеря империи, приобретенной их римскими предками — *античное ностро имперо амплисимо*— или потеря латыни как разговорного языка — *античная ностра джентилиссималатинский язык*— большим лишением для итальянской расы, он приводит это в качестве своего мнения, что, хотя первое лишило их императорского достоинства, второе было более тяжелым несчастьем. Возместить эту потерю - долг того, кто сделал литературу своим предметом изучения. Если он желает принести пользу своим соотечественникам, он не будет использовать мертвый язык, недостаточно понятный горстке ученых людей, но приспособит идиому народа к потребностям эрудиции. "Я охотно признаю, - утверждает он, - что древнелатинский язык очень богат и красив, отшлифован до совершенства. И все же я не вижу, что в нашем тосканском есть такого ненавистного, что достойный вопрос, изложенный таким образом, должен вызывать у нас неудовольствие". Педанты, презирующие свою родную речь, - это в большинстве своем люди, неспособные изъясняться на последней; "и если допустить, что они правы, говоря, что древний язык обладает неоспоримым авторитетом, потому что им пользовались столькие ученые люди, то такая же честь, несомненно, будет оказана и нашему языку наших дней, если культурные люди потрудятся очистить и отшлифовать его". Затем он заявляет, что, желая быть полезным членам своего дома и завещать потомкам свидетельство их древнего достоинства, он решил выбрать язык, на котором его будут обычно понимать.

Этот тезис объясняет позицию Альберти во всех его итальянских произведениях. Стремясь ко всеобщему благу, убежденный в том, что живая нация не может использовать мертвый язык с достоинством и самоуважением, он приносит гордость ученого в жертву общественной пользе, и у него хватает здравого смысла понять, что времена исключительности эрудитов прошли. Никто так сильно, как Альберти, не ощущал величия древнеримской расы. Никто так не гордился своим происхождением от тех патрициев Содружества, которые приручали мир и правили им. Память о том римском прошлом, которое превратило поколение после Данте в нацию студентов, пылала в груди Альберти с большим пылом, чем обычно. [219] Звучное вступление к первой книге "Семьи" повествует о славе Империи и упадке Рима с помпезностью фраз, страстью красноречия, которые будоражат наш дух, подобно топоту легионов, будящих эхо в разрушенной римской колоннаде. [220] Тем не менее, несмотря на эту преданность прошлому, Альберти, как и Виллани, чувствовал, что у итальянцев нового времени есть судьбы и покровительство, отличные от судеб и покровительства древнего Рима. Он был полон решимости сделать речь этой новой нации, наследницы латинского имени, равной по достоинству речи Цицерона и Ливия. То, что сделал Рим, дети Рима должны сделать снова. Но времена изменились, и Альберти был истинным сыном эпохи Возрождения. Он подошел к своей задаче в духе гуманиста. Его стиль перенасыщен латинизмами; его периоды громоздки; его материал изобилует цитатами и схоластическими примерами, почерпнутыми из источников эрудиции. [221] В *видении* вдохновения нет. Его работы полны воспоминаний. Золотая простота *треченто* уступает место продуманному усилию после достоинства дикции, культуры размаха. Тем не менее энергия писателя чувствуется в массивных абзацах мощной декламации. Его красноречие не вырождается в бурную риторику; и когда он хочет, он находит емкие фразы, чтобы выразить мысль философа и поэта. То, что он родился и вырос в изгнании, объясняет отсутствие пикантного тосканского в его прозе; а структура его предложений доказывает, что он привык думать на латыни до того, как перешел на итальянский. [222] Тем не менее, хотя по этим и другим причинам его работы были не из тех, что вдохновляют нацию, они все еще могут быть

прочитаны с пользой и удовольствием людьми, которые ищут основательные мысли в благородной манере изложения.

Главное прозаическое произведение Альберти, "*Трактато делла Фамилья*", было написано для того, чтобы научить членов его семьи обычаям их предков и увековечить те добродетели домашней жизни, которые он считал прочной основой государства. Говорят, что первые три книги были написаны в течение девяноста дней в Риме, а четвертая была добавлена позже.[223] Это диалог, собеседниками которого являются родственники по крови Альберти. Почти весь иллюстративный материал взят из биографий их предков. Действие происходит в Падуе, и эссе содержит частые намеки на их изгнание.[224] Ни слова брани в адрес Альбицци, разоривших их, ни брани в адрес города, позволившего изгнать ее сыновей, не сорвалось с уст ни одного из выступающих. Глубокая печаль, пронизывающая весь диалог, не омрачена ни враждебностью, ни страстью. И все же, хотя "*Семья*" была написана в изгнании для изгнанников, идеал семейной жизни, который она рисует, флорентийский.[225] Взятый в целом, этот трактат является самым ценным документом, который остался нам со времен олигархии, когда Флоренция вела войну с Висконти, и до того, как Медичи основали свой деспотизм на народной благосклонности. С его страниц можно было бы почерпнуть достаточно полную историю великой торговой семьи; и это исследование послужило бы ценным комментарием к публичным летописям содружества в начале пятнадцатого века.[226]

Первая книга *Семьи* посвящена обязанностям старшего по отношению к младшим членам семьи и соблюдению сыновьями и дочерьми своих родителей. Это сочинение *Об официальном поведении* в домашнем кругу, охватывающее мельчайшие детали поведения и предлагающее правила воспитания с пеленок.[227] Во второй книге рассматривается вопрос о браке. Соответствующий возраст, в котором мужчинам и женщинам следует вступать в брак, моральные и физические качества хорошей жены, поддержание гармонии между супружеской парой, их отдельные сферы деятельности и общий долг перед государством в рождении детей обсуждаются с научной полнотой. Третья книга, составленная по образцу "*Экономикуса*" Ксенофонта, посвящена бережливости. Его главная тема - как наилучшим образом использовать наши личные способности, наше богатство и наше время. Четвертая книга посвящена дружбе — семейным связям и союзам, полезности друзей в добрых и злых делах, взаимной выгоде, которой пользуются люди, честно живущие вместе в социальном государстве.[228] Из этого наброска видно, что архитектура трактата законченна и симметрична. Первая книга устанавливает принципы семейной морали, на которых семья существует и процветает. Вторая предусматривает ее продолжение посредством брака. Третья показывает, как следует распределять и сохранять ее ресурсы. Четвертое объясняет его связь с аналогичными сообществами, существующими в организованном обществе. Многие отрывки в эссе, несомненно, имеют вид трюизмов; но это впечатление банальности рассеивается сильной спецификой всех иллюстраций. Мудрость Альберти присуща цивилизованному человечеству. Его жизненная концепция такова, что подходит только флорентийцу, а его примеры взяты из анналов одной семьи.

В предыдущем томе я уже довольно подробно останавливался на самом знаменитом разделе этого трактата — "*Падре Семьи*" или "*Экономике*".[229] Повторять эти наблюдения здесь было бы излишним. И все же я не могу избежать отступления от темы, во многом неясной, связанной с авторством этой книги.[230] До недавнего времени это рассуждение об экономике флорентийского домашнего хозяйства публиковалось под именем Аньоло Пандольфини и было

опубликовано отдельно как его несомненная работа. Собеседниками в диалоге, который носил название "*Губернатор семьи*", являются различные члены семьи Пандольфини, и все намеки на Альберти и их изгнание отсутствуют. Стиль *Гуверно* во многих важных отношениях отличается от стиля Альберти; и все же расположение материала и содержание каждого абзаца настолько схожи в обеих формах трактата, что доказывают, что работа по существу идентична. Эссе Пандольфини, которое я назову "*Il Governo*", считается одним из лучших памятников древней тосканской письменности. *Economico* Альберти, хотя оно более идиоматично, чем остальная часть его *семьи*, выдает латинизмы ученого. Из сравнения двух трактатов становится ясно, что Альберти либо заимствовал "*Говерно*" Пандольфини, привел его стиль в гармонию со своим собственным и поместил его между второй и четвертой книгами своего эссе о семье; либо же эта третья книга "*Семья*" Альберти была переписана автором, владеющим более чистым итальянским языком. В первом случае Альберти изменил *действующее лицо*, заменив Пандольфини членами своего собственного дома. В последнем случае анонимный составитель сделал аналогичный комплимент Пандольфини, внося такие изменения, которые уничтожили Альберти, и представил трактат миру как часть их собственной истории. То, что Аньоло Пандольфини сам был виновен в этом плагиате, представляется невероятным в силу целого ряда обстоятельств. Однако проблема не сводится к простому вопросу о том, кто был плагиатором - Пандольфини или Альберти. Предположив, что Альберти был первоначальным автором, нетрудно поверить, что *Governo* была редакцией, сделанной с его работы некой анонимной рукой в честь семьи Пандольфини. Напротив, если мы предположим, что автором был Аньоло Пандольфини, то сам Альберти был виновен в грубом и открытом плагиате.^[231]

Будет полезно дать некоторый отчет о рукописи, на которой основаны издания *Governo* и *Economico*.^[232] В первом издании *Гуверно* (Тартини и Франки, Флоренция, 1734) упоминаются шесть кодексов. Из них Кодекс Пандольфини А, на который в основном опирались редакторы, был перевезен из Италии в Париж. Кодекс Пандольфини В был написан в 1476 году в Поджибонси неким Джулиано ди Никколаджо Мартини. Утверждал ли "Кодекс Пандольфини А", что это копия с автографа, я не знаю; но редакторы 1734 года, ссылаясь на него, заявляют, что сенатор Филиппо Пандольфини, член Делла Круска, исправил ошибки, восстановил текст и улучшил дикцию трактата с помощью еще более древней рукописи. Это признание с их стороны имеет большое значение. Это вызывает у сторонников авторства Альберти бесчисленные подозрения относительно роли Филиппо Пандольфини в подготовке "*Гуверно*". Нельзя также отрицать, что отсутствие автографа *Губернатора* очень затрудняет урегулирование спорного вопроса.

Из "*Траммато делла Фамiglia*" Альберти у нас есть три копии с автографами; (i) Cod. Magl. Classe iv. No. 38 in folio; (ii) Riccardiana 1220; (iii) Riccardiana 176. Первый из них является наиболее важным, но в нем представлены некоторые особенности. Во-первых, третья книга, которая является *Экономической книгой*, была вставлена в оригинальный кодекс и отличается стилем написания. Во-вторых, первые две книги содержат многочисленные исправления, дополнения, подчистки и правки, очевидно, сделанные самим Альберти. Установлено, что некоторые вставленные отрывки из первых двух книг совпадают с частями "*Гуверно*"; и синьор Кортези, на чье критическое исследование я уже ссылался, аргументированно утверждает, что Альберти, когда он решил включить "*Гуверно*" в свою "*Семью*", обогатил более ранние книги этого эссе фрагментами, которые он не считал удобным оставить на их первоначальном месте. Тем не менее следует помнить, что этот аргумент может быть перевернут; поскольку анонимный

составитель *Governo*, если бы у него был доступ к автографу Альберти, возможно, предпочел бы использовать предложения, взятые из более ранних частей *Famiglia*.

Примечательно, что "*Economico*", хотя и является третьей книгой "Трактата о семье", имеет отдельное название и отдельное введение с посвящением Франческо Альберти и отдельной речью.^[233] Это, по сути, самостоятельная композиция, и встречается более чем в одной рукописи пятнадцатого века, отделенной от остальной *семьи*. По стилю это гораздо свободнее и колоритнее, чем обычно бывает в творчестве Альберти. Об этом, по-видимому, знал ее автор, поскольку он прямо говорит своему другу и родственнику Франческо, что стремился приблизиться к чистоте и простоте Ксенофонта.^[234]

Анонимный автор биографии Альберти говорит, что он написал три книги о семье в Риме до того, как ему исполнилось тридцать, и четвертую книгу три года спустя. Если мы последуем примеру Тирабощи, приняв 1414 год за дату его рождения, то первые три книги должны были быть написаны до 1444 года, а четвертая - в 1447 году. Первая из этих дат (1444 год) получает некоторое подтверждение из письма на латыни, написанного Леонардо Дати Альберти в июне 1443 года с признанием Трактата о семье. Дати говорит ему, что он придирается к эссе за то, что оно написано "в более величественном и, возможно, более резком стиле, особенно в первой книге, чем допустили бы флорентийский язык и суждения мирян". Далее, однако, он замечает, что "впоследствии язык становится гораздо более приятным для слуха" — критика, которая, по-видимому, соответствует измененной манере третьей книги. Со ссылкой на дату 1447 года, когда, возможно, было завершено строительство *Семьи*, Кортези отмечает, что Пандольфини умер в 1446 году. Он предполагает, что после этого события Альберти присвоил *Governo* и переписал его, и что *Economico*, хотя и занимает место третьей книги в трактате, на самом деле является четвертой книгой, упомянутой анонимным биографом. Предположение остроумное; и если мы сможем однажды заставить себя поверить, что Альберти совершил преднамеренный акт воровства сразу после смерти своего друга Пандольфини, то детали, которые уже были приведены относительно автографа *Famiglia* и расхождений в стиле его композиции, подтверждают эту теорию. Однако есть веские причины отнести рождение Альберти к 1404 или даже 1402 году.^[235] В этом случае римская резиденция Альберти приходилась бы на третье десятилетие века, и последняя книга "*Семьи*" (которая, я склонен полагать, сейчас называется третьей) была бы написана до смерти Пандольфини. Несомненно, что Альберти хранил свою рукопись о запасах и часто пересматривал ее; и это может объяснить одно упоминание в ней о событии, произошедшем в 1438 году.

Рационально ли принимать гипотезу о плагиате Альберти? Давайте отчетливо поймем, что она подразумевает. В своем собственном предисловии к "*Economico*" Альберти заявляет, что он стремился воспроизвести простой и понятный стиль Ксенофонта^[236]; и нет никаких сомнений в том, что эта часть "*Famiglia*", независимо от того, рассматриваем ли мы ее как собственность Альберти или Пандольфини, была в точности смоделирована на *Œconomicus*. Кортези предполагает, что ссылка на Ксенофонта была намеренно введена Альберти, чтобы сбить своих читателей со следа. Кроме того, если мы примем гипотезу о плагиате, мы не можем ограничиться только этим обвинением. В эссе "*Делла Транквиллита дель Анимо*" Альберти представляет Аньоло Пандольфини в качестве собеседника и заставляет его ссылаться на третью книгу "*Семьи*" как на подлинное произведение Альберти.^[237] Другими словами, он, должно быть, не только присвоил работу Пандольфини и предъявил на нее права в предисловии к своему *Economico*; но он также должен был сослаться на нее как на свое собственное

сочинение в речи, приписываемой настоящему автору, которую он предназначал для публикации. Иными словами, он заставил человека, чью работу он украл, произнести ей панегирик и отнести его вору. Того факта, что Пандольфини был мертв, когда совершил эти акты государственной измены, недостаточно для объяснения дерзости Альберти; поскольку, по мнению сторонников авторства Пандольфини, рукопись составляла известную и ценную часть наследства его сыновей. Является ли *первый взгляд* вероятным, что Альберти, даже в те дни более слабого авторского права на литературу, чем у нас, должен был разоблачить себя в столь явном и грубом мошенничестве?

Прежде чем ответить на этот вопрос утвердительно, можно спросить, какие существуют положительные основания для присвоения Пандольфини оригинального авторства. В настоящее время автограф Пандольфини отсутствует. Его притязания на авторство основываются на традиции и на воспроизведении диалога Пандольфини в некоторых рукописях. В то же время, признания, сделанные редакторами 1734 года относительно их самого надежного кодекса, уже были признаны подозрительными. Примечательно также, что Веспасиано в своей книге "*Жизнь Аньоло Пандольфини*", хотя и утверждает, что был близко знаком с этим выдающимся флорентийским бюргером, не упоминает о *Губернаторе Семьи*.^[238] Упущение является исключительным, поскольку предполагается, что трактат тогда существовал под именем Пандольфини, поскольку Веспасиано сам был итальянским писателем в эпоху, когда латинская наука требовала почти исключительного внимания. Мы бы подумали, что ему не терпелось назвать столь выдающегося человека среди своих коллег-авторов на вульгарном языке.

Признавая силу этих соображений, все же следует признать, что остаются серьезные возражения против принятия "*Экономической теории*" Альберти в качестве оригинала этих двух трактатов. Во-первых, *Governo* - шедевр тосканского языка; и гораздо разумнее предположить, что *Economico* была скопирована с *Governo* с такими изменениями, которые приспособили ее к манере *Семьи*, чем предполагать, что *Economico* подверглась литературной переработке, которая превратила ее из более риторичной в популярную форму. Переход от простого к сложному в литературе допускает более простое объяснение, чем обратный процесс. Более того, если Альберти восхищался колоритным тосканским стилем и мог использовать его для *Economico*, почему он не продолжил использовать его в своих последующих композициях? Во-вторых, *Гувернов* его нынешнем виде соответствует тому, что Веспасиано рассказывает нам об Аньоло Пандольфини. Он был ученым, получившим образование в области гуманитарных наук раннего Возрождения, и государственным деятелем, который удалился от общественной жизни, испытывая отвращение к современности, ради прилежного досуга на своей вилле. Теперь Джанноццо Альберти, принимающий главное участие в *Экономическом* проекте, провозглашает себя деловым человеком, не имеющим образования. Те отрывки из *Governo* которые кажутся неподходящими такому персонажу, отсутствуют в *Economico*; но некоторые из них встречаются в других работах Альберти, *Teogenio* и *Della Tranquillità*. Исходя из этого обстоятельства, синьор Кортези делает вывод, что Альберти, работая с эссе Пандольфини до него, внес такие изменения, которые позволили Джанноццо направить ход рассуждения в русло его знаний. Сторонники авторства Альберти вынуждены опровергнуть эту теорию и предположить, что автор "*Правительства* устроил *Экономико* Пандольфини, привнеся нотку учености в речи Джанноццо.^[239]

Мы все еще должны спросить, кем мог быть автор "*Гуверно*", если это не Аньоло Пандольфини? Первый ответ на этот вопрос: сам Альберти. Анонимный биограф сообщает нам, что первые три книги он написал в Риме, а затем приложил немало усилий, чтобы улучшить свой тосканский стиль и сделать его более популярным. Следовательно, не исключено, что он сам снабдил эту часть своей *Семьи* новыми персонажами, опустил Альберти и предоставил честь вести диалог Пандольфини. Трактат, как он изначально задумывал (согласно этой гипотезе), содержит страстное отступление от темы изгнания Альберти, за которым следует декларация против общественной жизни и политиков. Распространять эти отрывки в эссе, предназначенном для флорентийских читателей, после отзыва Альберти Козимо Медичи было бы неразумно. Следовательно, Альберти, возможно, сохранил только те отрывки из них, которые не могли вызвать враждебности, не вызвать болезненных воспоминаний и были надлежащим образом вложены в уста Пандольфини. В том виде, в каком оно содержится в "*Правительстве*", оскорбление государственного управления едва ли соответствует характеру Пандольфини. Хотя он ушел из общественной жизни с чувством отвращения и неловкости, вывод о том, что ни один человек не должен стремиться служить государству иначе, как руководствуясь строгим чувством долга, звучит странно в устах этого политика-ветерана. Взятый как кульминация истории зла, причиненного семье Альберти, этот отрывок драматически гармонирует с опытом Джанноццо.^[240] Что касается заметного улучшения стиля в *Economico*, мы могли бы утверждать, что после того, как во Флоренции Альберти получил возможность овладеть своим родным наречием, он переделал ту часть своей более ранней работы, которую он предназначал для людей. И та же самая аргументация объясняла бы независимость *Economico* и ее появление в отдельных рукописях. Если бы Альберти разработал то, что мы сейчас называем плагиатом, какая была необходимость привлекать к нему внимание, помещая предисловие к третьей книге непрерывного трактата?

Однако нет необходимости защищать Альберти от обвинения в мошенничестве, предполагая, что он сам был автором *Governo*. Как мы вскоре увидим, во Флоренции существовал класс некультурных переписчиков, чей бизнес заключался в изготовлении литературы для народа. Они переписывали, переделывали, уплотняли, абстрагировали все, что, казалось, могло развлечь и поучать публику. Их стиль был близок к вульгарной речи и откровенно идиоматичен. То, что кто-то из этих людей внес необходимые изменения в третью книгу "*Семьи*", чтобы убрать воспоминания об изгнании Альберти и подготовить ее к массовому прочтению, ни в коем случае не является невозможным. *Governo* короче и сжатее, чем *Economico*. Риторические и драматические элементы сокращены, а материал преподносится в стиле гномической беременности. Если это было сделано по образцу *Economico* так, как я предложил, автор аннотации был человеком незаурядных способностей, с очень острым чувством языка и способностью придавать произведению искусства и изящной словесности *наивность* и изящество популярного стиля. Он также понимал необходимость наделить своего главного собеседника, Аньоло Пандольфини, характером, отличным от характера Джанноццо Альберти; и у него хватило такта воплотить этот характер в бесчисленных штрихах. Эта гипотеза получила бы большую дополнительную поддержку, если бы мы могли доверять утверждению Бонуччи о том, что он видел и расшифровал рукопись "*Гуверно*", адаптированную с использованием набора персонажей, выбранных из семьи Пацци. Тогда казалось бы очевидным, что *Governo* - это сочинение, которым хотел бы обладать каждый отец семейства для обучения своих домочадцев и для связи с прошлой историей своей собственной расы. К несчастью, Синьор Бонуччи, хотя он печатает это Пацци *rifacimento*, не дает никакой информации как на источник

ср. или любой намек посредством которого его существование может быть доказано.[241] Поэтому мы должны исключить ее из нашего расчета.

В настоящее время невозможно сформировать однозначное мнение относительно авторства этого знаменитого трактата. Необходим критический анализ рукописей. Это еще не было сделано, и аргументы, использованные обеими сторонами на основании внутренних свидетельств, не являются убедительными. Мое собственное мнение по-прежнему в пользу Альберти. Могу, однако, заметить, что после прочтения неотредактированного эссе синьора Кортези я считаю аргументы в пользу Пандольфини гораздо более вескими, чем я ожидал.[242]

Место не позволит полностью обсудить многочисленные труды Альберти; и все же их влияние на лучшее мнение о его времени настолько важно, что на них необходимо обратить некоторое внимание. Вместе с *Семейством* мы можем классифицировать *Деициархию*, или, как это, вероятно, следует писать, *Деициархию*. [243] Это, как и большинство его моральных трактатов, диалог, и его предметом является гражданская добродетель. Создав идеальную семью, он затем рассматривает функции домохозяев, рожденных для управления государством. Главный смысл беседы состоит в том, что никто не должен бездельничать, но что все должны трудиться в каком-то призвании, достойном человеческого достоинства. [244] Это кажется простой доктриной; но она настолько укоренилась, что заставляет нас вспомнить законы гвельфов Флоренции, по которым *scioperati* объявлялись преступниками. Однако не следует предполагать, что Альберти ограничивается развитием только этой темы. Его *Деициархию* скорее следует рассматривать как трактат о личных качествах людей, которым по воле случая рождения было доверено управление государством.

Второй класс диалогов Альберти посвящен созерцательной жизни. В *Семье* и *Деициархии* человек рассматривается как социальное и домашнее существо. В "*Спокойствии Души*" и "*Теогенио*" рассматривается внутренняя жизнь ученика и мудреца. Первый из этих диалогов во многом обязан своим интересом собеседникам и сцене, на которой он происходил. [245] Леон Баттиста Альберти, Никколо ди Вери деи Медичи и Аньоло Пандольфини встречаются внутри Флорентийского кафедрального собора, который описывается несколькими словами искреннего восхищения его величием и силой. [246] Эти друзья начинают разговор, который вскоре переходит к средствам сохранения ума в покое и избежания возмущений, вызванных страстями. Три книги обогащены многочисленными намеками на творчество и личные привычки Альберти — его мастерство музыканта и скульптора, гимнастические подвиги его юности и его усилия принести пользу государству интеллектуальным трудом. Они являются ценным дополнением к анонимной биографии. Философский материал слишком непосредственно заимствован у Цицерона и Сенеки, чтобы иметь большое значение. "*Теогенио*" — более привлекательная и, как мне кажется, более зрелая работа. [247] Из этических рассуждений Альберти я склонен ставить это рядом с "*Семьей*"; итальянское Возрождение также не породило более возвышенных по чувствам, тонких по темпераменту или сияющих красноречием, одновременно столь спонтанным и столь достойным. Мы должны вернуться к Петрарке, чтобы найти ту же высокую гуманистическую страсть; и итальянский Альберти здесь более выигрышен, чем латынь Петрарки. Если бы Пико снизошел до вульгарного языка, он мог бы создать работу аналогичного качества, ибо эссе о достоинстве человека написано в том же духе.

The *Теогенио* был отправлен с письмом-посвящением Лионелле д'Эсте вскоре после смерти его отца.[248] Альберти приносит извинения за итальянский стиль и заверяет принца, что это было написано просто для того, чтобы утешить его в его злой судьбе. Выступающих двое, Теогенио и Микротиро.[249] Диалог начинается отрывком о дружбе и несколько неточным описанием роши, в которой Теогенио намеревается провести день. Микротиро приехал из города. Его друг, отшельник, приветствует его в деревне такими словами: "Ma sediamo, se così ti piace, qui fra questi mirti, in luogo non men delizioso che vostri teatri e tempi amplissimi e sontuosissimi". Это является лейтмотивом трактата, темой которого является превосходство учебы в деревне над городскими развлечениями. Читая это, мы видим, насколько справедливо Ландино поручил Альберти свою роль в дискуссиях о Камальдолезе.[250] Тот идеал сельского уединения, который итальянские ученые унаследовали от своих римских предков, получает свое самое раннее и прекрасное воплощение в этом диалоге. Альберти выбрал для своего панегирика не столько общение с природой, сколько общение с книгами и стремление к учебе в тихом уголке тосканских холмов.[251] "Обществом прославленных умерших, - говорит он в одном из самых благородных отрывков эссе, - я могу наслаждаться здесь на досуге; и когда я решаю побеседовать с мудрецами, политиками или великими поэтами, мне достаточно обратиться к своим книжным полкам, и мое общество лучше, чем ваши дворцы со всеми их толпами льстецов и клиентов".[252] Рассказав о многочисленных преимуществах студенческой жизни, он завершает книгу великолепной картиной человеческой хрупкости, подводящей к рассуждению о смерти.

Примечательно, что Альберти, хотя и часто обращается к теме религии, никогда не распространяется на нее и нигде не объявляет себя христианином. Его кредо — это кредо римских моралистов - вера в милосердного Творца Вселенной, интеллектуальный и необоснованный теизм. Мы чувствуем это даже в том отрывке из "*Семьи*", когда Джанноццо и его жена молятся в своей спальне Богу о процветании в жизни и счастье для детей.[253] Там нет ни слова о духовных благословениях, никаких намеков на Христа или Мадонну, хотя в его дарохранильнице над ними стоит серебряная статуя Святого с руками и лицом из слоновой кости[254]— действительно, ничего, указывающего на то, что эта серьезная флорентийская пара, которую мы можем представить себе как купца и жену Ван Дейка в Национальной галерее, не совершала жертвоприношения и не молилась Богу.*Ди Ларес* из римского дома. Эпоха Возрождения латинизировала даже религиозные чувства, и древние верования средневековья угасли в самых здоровых сердцах той эпохи.[255]

Третья группа прозаических произведений Альберти состоит из его эссе об искусстве.[256] Один из них, "Трактат о живописи", был либо написан на итальянском, либо переведен Альберти вскоре после его написания на латыни.[257] Предполагается, что Трактаты о перспективе, скульптуре, архитектуре и орденах были переведены их автором с латыни; но доля Альберти в этом переводе все еще вызывает сомнения. В мои обязанности не входит разбираться в предмете его художественных эссе, скорее хочу отметить тот факт, что Альберти должен был считать уместным использовать итальянский язык по крайней мере для самых значительных из них. Мы уже видели, что его главным мотивом к сочинению была полезность и что он признавал необходимость донести результаты обучения до неграмотных мирян. Нам не нужно сомневаться, что это соображение имело для него значение, когда он переосмыслил вопрос о Витрувии и Плинии в пользу ремесленников. Ничто так не поражает во всей серии, как деловая простота стиля, отсутствие риторики и приспособление каждого раздела к какой-либо практической цели. Мы имеем здесь дело не с эстетической критикой, а с обобщенным опытом

студента и рабочего. В своем изложении теории Альберти соответствует практике Флоренции, где Гирландаджо держал *боттегу* открытой для всех желающих, а Микеланджело начал свое ученичество с растирания красок.

Хотя тема этих эссе выходит за рамки моей работы, невозможно обойти вниманием посвящение Филиппо Брунеллески, которое является префиксом к итальянской версии *Pittura*. Альберти начинает с того, что говорит, что удивление и печаль, вызванные в нем размышлениями о потере многих благородных искусств и наук, привели его к мысли, что у Природы, усталой и измученной, не осталось сил для создания гигантского духа ее юности. "Но когда я вернулся из долгого изгнания, в котором состарились мы, Альберти, в этот наш родной город, превосходящий все другие красотой своих памятников, я увидел, что многие ныне живущие люди, но в первую очередь ты, Филиппо, и наш дорогой самый лучший друг скульптор Донателло, и Лоренцо Гиберти, и Лука делла Роббиа, и Мазаччо, были не менее гениальны и благородны в творчестве, чем любой древний художник с большой известностью". После нескольких замечаний о трудолюбии и преимуществах научной теории он продолжает: "Кто же настолько черств и завистлив, чтобы не похвалить архитектора Филиппо, когда он увидел такое огромное сооружение, вознесенное до небес, достаточно просторное, чтобы покрыть своей тенью всех жителей Тосканы, построенное без какой-либо помощи балок и лесов, чудо искусства, если я правильно рассудил, которое в наш век могло считаться невозможным и о котором даже древние, возможно, не подозревали, о котором и не мечтали?" После этого экзордизма он поручает заботам Брунеллески свою маленькую книгу о живописи "*quale a tuo nome feci in lingua toscana*". Интерес этого посвящения заключается не только в упоминании Альберти пяти главных художников *кватроченто* и в описании впечатления, которое впервые произвела на него Флоренция, но и в признании того, что, какими бы великими ни были мертвые искусства древности, современное искусство Италии может соперничать с ними. Это интуиция, параллельная той, которая побудила Альберти написать "*Семейство*" на итальянском языке, и доказывает, что он мог вынести пламя гуманизма, не ослепнув.

В четвертой группе прозаических произведений Альберти мы сталкиваемся с новым направлением полуморальной, полусатирической рефлексии. Они посвящены любви и супружеству, придавая риторическое выражение женоненавистнической стороне *Новеллы*. Альберти считает себя мастером в области знаний о любви. Он знает симптомы, ставит диагноз и описывает стадии болезни и делает вид, что близко знаком со слабостями обоих полов. И все же нам кажется, что его знания скорее литературные, чем реальные, почерпнутые из книг и разыгранные с помощью схоластической демонстрации заимствованных знаний. Две лекции, адресованные женщинами своему полу по искусству любви, занимают первое место в этом ряду. Одну называют *Экатомфилой*, или владычицей ста любовей; другую - *Амирией*, или владычицей мириад. [258] Первая рассказывает своей женской аудитории, какого любовника выбрать, не слишком молодого и не слишком старого, не слишком богатого и в то же время не слишком красивого; как удержать его и каким образом максимально использовать драгоценное приобретение. Она сравнительно скромна, и та страсть, которую она подразумевает, может сойти за добродетель. Тем не менее, ее большой опыт общения с мужчинами доказывает, что после многих испытаний она обрела мудрость. Ее добродетель основана на благоразумном эгоизме. Амирия придерживается другой линии. Гелиогабал мог бы использовать ее наставления в своем *Совете по меретрикам*. Ее рассуждения вращаются вокруг вспомогательных средств для красоты и искусства кокетства. Рецепты красок для волос, средств для депиляции, лосьонов для глаз, зубных порошков, мыла, бальзамов для губ, мазей,

косметики, предохраняющей кожу, уничтожающей бородавки, жемчужной пудры, румян сопровождаются разумными советами о ремесле, мошенничестве, силе, притворной страсти, запутанных маневрах, крокодиловых слезах и секретности в потакании своим желаниям. Устойчивая ирония этого обращения и мельчайшее знакомство с наименее похвальными секретами туалета итальянской леди, которые оно раскрывает, помещают его в список литературных курьезов. Намазывал ли кто-нибудь из людей когда-нибудь свои лица таким составом, как рекомендует Амирия Грейвли?[259]

"*Деифира*" - это диалог об излечении от смутной страсти, который мало что добавляет к "*Ремедиум Амори*" Овидия; в то время как два коротких трактата о браке лишь доказывают, что Альберти придерживался старой симонидистской точки зрения о том, что на одну хорошую приходится по меньшей мере девять плохих женщин.[260] Его женоненавистничество, реальное или притворное, достигает своего апогея в послании Паоло Коданьелло, в котором худшие вещи, сказанные Боккаччо в "*Корбаччо*", сочетаются с сатирой Лукиана на женскую нечистоплотность в "*Любовницах*".[261] Тирада кажется настолько серьезной, насколько это возможно, и, действительно, обобщения Альберти можно было бы проиллюстрировать *ad libitum* из *Новеллы*. Неудивительно, что женщин возмущало его обращение с ними; и один из его самых забавных небольших трактатов - диалог между ним самим и леди по имени Софрона, которая отчитала его за это самое послание. В ответ на ее упреки он церемонно вежлив. Он также предоставляет ей последнее слово в споре, не без доли юмора. "Это очень хорошо с вашей стороны, литераторы, что вы забрали наших героев, пока мы можем управлять нашими мужьями и выбирать любовников, когда и как мы захотим. Все вы, мужчины, бегаєте за нами; и если вы только увидите хорошенькую девушку, вызастынете неподвижно, как статуя.[262] После этого запускается ответ Софроны.

Женоненавистнические эссе Альберти напоминают нам, как очень трудно понять или объяснить тон популярной литературы того века в отношении женщин. То, что *Новелла* была написана для развлечения обоих полов, кажется очевидным; и мы должны представить, что женщины, которые читали так много брани в адрес своих манер, считали это обычной игрой слов. Как и Софрона, они знали, что их сатирики были прекрасными мужьями, отцами, братьями и, в качестве любовников, до смешного слепы к их недостаткам. Нынешнее жестокое обращение с женщинами, которому Петрарка потворствовал не меньше, чем Альберти и Боккаччо, по-видимому, было схоластическим пережитком грубой и невежественной литературы средневекового духовенства. Монахи-затворники потакали своему пристрастию к непристойностям и компенсировали себе добровольное безбрачие, грубо оскорбляя матерей, которые их вынашивали, и институт, которым они управляли как таинством.[263] Их инвектива пощекотала вульгарный слух и перешла в популярную литературу, где стала обычным явлением, которому знающие мир люди не придавали особого значения.

Прелестная история Ипполито и Леоноры, если бы мы могли поверить, что она принадлежит Альберти, могла бы сойти за палиноду к этим женоненавистническим трактатам.[264] Это история о двух флорентийских влюбленных, родившихся во враждебных семьях и приведенных после череды злоключений к воплощению благородной любви в браке. Легенда, должно быть, была очень популярна. Помимо прозаической версии, в которой влюбленных зовут Ипполито де Буондельмонти и Леонора де Барди, у нас есть стихотворение в "*Оттава рима*", где героиню

зовут Дианора. Латинский перевод того же романа был подготовлен Паоло Кортези под названием *"История Ипполиты и деяниры"*. Но поскольку авторство Альберти четко не доказано, более разумно отнести обе итальянские версии к тем анонимным произведениям популярной литературы, которые составят тему моей следующей главы.

Из стихотворений Альберти сохранилось лишь несколько, и они не имеют большой литературной ценности. Из трех серьезных сонетов один, начинающийся с *"Види джуа седер"*, заслуживает изучения из-за определенной быстроты движений и таинственности эмоций.^[265] Это можно было бы сравнить с аллегорической гравюрой какого-нибудь художника шестнадцатого века — Робеты или Мастера Кадуцея. Два бурлескных сонета в ответ Буркьелло интересны тем, что они иллюстрируют точку литературного контакта между народом и культурными классами. Но в целом "Сестины" и "Элегия Аджилетты" должны быть признаны лучшими исполнениями Альберти в стихах.^[266] Здесь его гномическая мудрость находит выражение в содержательных, почти эпиграмматических высказываниях. В *"Агилетте"* есть отрывки, насыщенные сжатыми предложениями, которые напоминают английскому читателю строки Бэкона о человеческой жизни.^[267] Тем не менее, это поэзия человека, в значительной степени одаренного, но не рожденного быть певцом. Возможно, стоит добавить к этому краткому описанию рифм Альберти, что он писал латинские метры по-итальянски. Следующее элегическое двустишие принадлежит ему^[268]:

Questa per estremo miserabile epistola mando
A te che spregi miseramente noi.

Это не стоит печатать. Но это иллюстрирует стремление соединить формы древнего искусства с материалом современного искусства, которое лежало в основе практических экспериментов Альберти в архитектуре.

Может показаться, что Альберти и его работам уже уделяется слишком много внимания. И все же, когда мы рассматриваем его особое положение в истории Возрождения, когда мы вспоминаем исключительную красоту его характера и размышляем о том, что он, первый среди гуманистов Марка, соизволил трудиться на благо общества и развивать свой родной язык, некоторую диспропорцию в отведенном ему пространстве можно извинить. Что думали о нем его непосредственные преемники в области эрудиции, можно почерпнуть из отрывка в предисловии Полициано к первому изданию его работы по архитектуре.^[269] "Восхвалять автора выходит за узкие рамки письма, за пределы слабой досягаемости моего красноречия. Ничто, каким бы трудным ни было в обучении, каким бы далеким от обычных рамок науки, не было скрыто от его гения. Можно было бы задаться вопросом, был ли он лучше приспособлен к ораторскому искусству или к поэзии, была ли его речь более весомой или более отточенной". Эти замечательные качества Альберти свободно поставил на службу неграмотным мирянам. Следовательно, он герой той эпохи, которую я назвал переходным периодом.

Более того, у Альберти мы изучаем лучший тип итальянского интеллекта, сформировавшийся после выхода из средневековья под тем двойным влиянием гуманизма и изобразительного искусства, которое определило эпоху Возрождения. Хотя его гений был скорее художественным, чем научным, его привлекали все проблемы природы и человека, и он свободно решал их в духе истинного современного любопытства. В его методе нет и следа ни мистической теологии, ни извращенной схоластики. Он смотрел на мир медитативным, но наблюдательным взглядом, избегая более глубоких вопросов онтологии и изображая то, что он

замечал, с реализмом художника. Благодаря этому мощному изобразительному таланту его зарисовки из современной жизни — описание игрока в *Deiciarchia*; портрет мудреца в *Teogenio*; домашние беседы Джанноццо с женой в *Famiglia*; интерьер комнаты кокетки в *Amiria* — поражают искренностью и полнотой. Как писатель, он обладает теми же достоинствами, которые мы признаем у Мазаччо и Гирландахо среди художников-фрескологов того времени. Но прикосновения Альберти более сочувственные, его человечность более любящая.

Он не был выдающимся метафизиком. У Платона он позаимствовал лишь кое-что из его литературного искусства и кое-что из этического возвышения, оставив Фичино мистицизм, который тогда выдавался за платоновскую науку. Его идеал добродетельного человека - флорентийский бюргер, благородный, но увлеченный бизнесом, открытый для культуры всех видов, незапятнанный цинизмом, который омрачал Козимо Медичи, лишенный распущенных черт *Новеллы*. Изображенный Альберти Падре ди Фамилья мог бы сойти со стен капеллы Риккарди или хора церкви Святой Марии Новеллы в своем могильном красномлукко, с холодными и властными чертами лица. Жизнь, которую Альберти превозносит превыше всего, - это жизнь медитативного студента, отстраненного от государственных дел и переписывающегося с людьми столь же спокойной натуры. Этот идеал был реализован Санназаро в его "Мергеллине", Фичино в Монтевеккьо, Пико в Кверчето. Точно так же, как его наука и философия были эстетическими, так же были эстетичны его религия и его мораль. Он соответствовал церемониям католической церкви. Но религиозное чувство уже стало в нем скорее рациональным, чем эмоциональным, и было не столько состоянием совести, сколько художественной восприимчивостью. Честь в мужчинах, честность в женщинах вызывали его восхищение, потому что они привлекательны. Великолепие звезд, прелесть земли вознесли его в мыслях к высшему источнику красоты. Все, что гений человека доводит до совершенства благодати, он называет божественным, впервые осознав благочестие, которое находит Бог в человеческом духе.[\[270\]](#)

Гармоничные линии и обширные пространства Флорентийского кафедрального собора волновали его, как музыка, сочетая очарование искусства с высоким поклонением культурной природе. "Этот храм", - пишет он в отрывке, который можно было бы процитировать как квинтэссенцию его ума,[\[271\]](#) "обладает изяществом и величием, и я рад отметить это сочетание тонкой элегантности с полной и энергичной основательностью, которое показывает, что, хотя каждый элемент создан для того, чтобы доставлять удовольствие, целое создано для вечности. Внутри этих проходов царит атмосфера вечной весны — снаружи ветер, мороз и изморозь; внутри тихий и мягкий воздух — на площади сияние лета; здесь восхитительная прохлада. Больше всего на свете я наслаждаюсь ощущением сладости этих голосов, звучащих во время жертвоприношения и в священных обрядах, которые наши классические предки называли мистериями. Все другие способы и виды пения утомляют повторением; только религиозная музыка никогда не надоедает. Я не знаю, как это влияет на других; но что касается меня, то эти церковные гимны и псалмы производят на меня именно то действие, для которого они были предназначены, успокаивая все душевные волнения и внушая некую невыразимую истому, полную благоговения перед Богом. Какое сердце человека настолько грубо, чтобы не смягчиться, когда он слышит ритмичные взлеты и падения этих голосов, полных и правдивых, в таких сладостных и гибких интонациях? Уверяю вас, что во время этих мистерий и похоронных церемоний я никогда без слез не слушаю греческих слов, призывающих Бога на помощь в борьбе с нашим человеческим ничтожеством. Кроме того, я размышляю о том, какую силу несет с собой музыка, которая смягчает нас и успокаивает".

Было бы трудно с большей непосредственностью и правдивостью описать эмоции, которые пробуждают в артистической натуре службы в соборе. Однако это язык не набожного христианина, а того, кто задолго до Гете осознал гетевский идеал "жизни с определенной целью во Всем, Хорошем, Прекрасном".

Альберти как в широте своего гения, так и в его ограниченности — в его всеобъемлющем любопытстве и склонности к знаниям, его чувствительности ко всякому очарованию, его сильном практическом пристрастии, реализме его картин, объективности его стиля, его безразличии к теологии и метафизике, широте его любви ко всему, что обладает изяществом, замене эстетических норм моральными, чистоте его вкуса, спокойствию и учтивости его духа, его стоико-эпикурейском принятии мира, в котором человек может быть доволен жить и строить сам дом красоты — был истинным представителем своей эпохи. То, что привлекает нас в бронзовых изделиях Гиберти, в барельефах Делла Роббиа, в картине Росселлино "Спящий кардинал ди Портогалло", в портретах Гирландаджо и воздушном пространстве фонов Мазаччо, в жизнеописаниях Фичино и Помпонио Лето, в куполе Брунеллески, в строфах Полициано, обретает осознание в Альберти, пронизывает его творчество и находит уникальное выражение во фрагменте его латинской биографии. И все же мы не должны измерять возраст Козимо Медичи и Родриго Борджиа по меркам Альберти. Он представляет дух пятнадцатого века в самом лучшем его проявлении. Философские и художественные симпатии компенсируют в его религии отсутствие благочестивой веры того периода. Его политическая деградация принимает у него форму безразличного ухода от вульгарной борьбы. Его беззаконие, каприз и насилие регулируются девизом "Ничего лишнего", который является краеугольным камнем его этики. Его реалистичность смягчается его любовью к человеку, животному и дереву — той любовью, которая заставляла его плакать, когда он созерцал летние поля и труды земледельца. Ее чувственности нет места в его гармоничной натуре. Многие недостатки века достаточно заметны в Альберти; но то, что спасло Италию от разврата и сделало ее способной к великой и блестящей работе среди хаоса государств, гибнущих в неверности и пороке, — та свободная энергия интеллекта, открытая всем влияниям, изобретательная в идеях, творческая в красоте, которая облагородила ее Возрождение, — горело в нем мягким и спокойным сиянием.

Пожалуй, это самое подходящее место, чтобы обратить внимание на замечательную книгу, которая, хотя и не может быть причислена к шедеврам итальянской литературы, слишком важна по своему влиянию на историю Возрождения, чтобы пройти мимо нее молчанием. *"Гипнеротомахия Полифили"*, или *"Любовная борьба Полифила во сне"*, была написана доминиканским монахом Франческо Колонна в Тревизо в 1467 году.^[272] Есть некоторые основания предполагать, что он сочинил ее сначала на латыни;^[273] но когда она появилась в печати в 1499 году, она уже приняла форму в странном маккаронском стиле, смешивающем эвфуизмы вычурной риторики с фразами, почерпнутыми из гуманистического педантизма. Основой языка считается итальянский; но это итальянский, латинизированный во всех своих элементах и смешанный с обрывками греческого и иврита. Следующее описание "Рассвета", которым начинается книга, служит образцом его своеобразного диалекта^[274]:

Phoebo in quel hora manando, che la fronte di Matuta Leucothea candidava, fora gia dalle Oceane unde, le volubile rote sospese non dimostrava. Ma sedulo cum gli sui volucris caballi, Pyroo primo, & Eoo al quanto apparendo, ad dipingere le lycophe quadrighe della figliola di vermigliante rose,

velocissimo inseguentila, non dimorava. Et coruscante già sopra le cerulee & inquiete undule, le sue irradiante come crispulavano. Dal quale adventicio in quel puncto occidua davase la non cornuta Cynthia, solicitando gli dui caballi del vehiculo suo cum il Mulo, lo uno candido & laltro fusco, trahenti ad lultimo Horizonta discriminante gli Hemisperii pervenuta, & dalla pervia stella ari centare el di, fugata cedeva. In quel tempo quando che gli Rhiphaei monti erano placidi, ne cum tanta rigidecia piu lalgente & frigorifico Euro cum el laterale flando quassabondo el mandava gli teneri ramuli, & ad inquietare gli mobili scirpi & pontuti iunci & debili Cypiri, & advexare gli plichevoli vimini & agitare gli lenti salici, & proclinare la fragile abiete sotto gli corni di Tauro lascivianti. Quanta n el hyberno tempo spirare solea. Similmente el iactabondo Orione cessando di persecuire lachrymoso, lornato humero Taurino delle sete sorore.

Допускает сомнения в том, что Франческо Колонна подготовил редакцию, из которой цитируется этот абзац. Расходы на издание взял на себя ученый Леонардо Крассо из Вероны. Мануций Альдус напечатал этот том, и его страницы были украшены драгоценной резьбой по дереву - работой не одного анонимного мастера ломбардо-венецианской школы.^[275] Он был посвящен герцогу Гвидобальдо Урбинскому.

Для изучающих итальянскую литературу в период ее перехода от средневековья к эпохе Возрождения *Гипнеротомахия* представляет особый и многогранный интерес. Это показывает, что за пределами Флоренции, где чисто итальянская идиома была слишком сильна, чтобы ее можно было подавлять, гуманистическая мода настолько завладела литературной фантазией, что угрожала самому существованию родного языка. Но, более того, она олицетворяет переходную эпоху в ее четырехкратном интеллектуальном стремлении к красоте античности, сокровищам эрудиции, умноженным удовольствиям искусства и свободе природы. Эти стремления аллегорически воплощены в романе о любви, в котором средневековый мистицизм сочетается с современной чувственностью. Как и стиль, содержание книги маккаронно, пестро и запутанно; но страсть, которая управляет столь многими элементами, искренна и проста. Дух раннего Возрождения отражается, как в зеркале, в Мечте Полифила. По сути, это настолько продукт переходного момента, что, когда первый энтузиазм по поводу его эвфуистической педантичности и эстетического восторга утих, ключ к его наиболее очевидному значению был утерян. В предисловии к четвертому французскому изданию (1600 г.) Бероальд де Вервиль намекнул, что книга содержит глубокие алхимические секреты для тех, кто сможет их раскрыть. После этого искажения книга была предана не совсем незаслуженному забвению. Она выполнила свою работу за прошедшую эпоху. Сейчас он остается бесценным памятником для тех, кто хотел бы реконструировать столетие, давшее ему жизнь.

"*Гипнеротомахия*" утверждает, что рассказывает о любви своего автора к монахине Полии, его поисках ее и их союзе в конце различных испытаний и приключений в царстве Венеры. Полифилу снится, что он оказывается в диком лесу, где на него нападают чудовищные звери, и он страдает от сильного душевного смятения. Он молится Диеспитеру и сразу же попадает в приятную долину, по которой бродит в надежде найти Полию. В начале своего путешествия он встречает пять девушек: Афею, Офрессию, Орасию, Ахое, Геуссию, которые ведут его к своей королеве Элевтериlide.^[276] Она понимает его поиски и назначает дев, Логистику и Телемию, его проводницами во дворец Телозии. Они путешествуют вместе и прибывают в обитель Богоматери Телосии, у которой есть три врата, по отдельности начертанные древнееврейскими,

греческими и латинскими буквами с легендами, значение которых - Божья Слава, Мать Любви и Мирская Слава. Полифил входит в первую дверь и обнаруживает, что помещение внутри ему не по вкусу. Затем он пробует третью и остается доволен не больше. Наконец, он получает доступ во владения Матери Любви, где с удовольствием остается. Милые и похотливые девушки любезно приветствуют его, и пока он откликается на их приглашение, одна из его служанок, Логистика, улетает. Он остается со своей возлюбленной Телемией, чтобы насладиться прелестями этого очаровательного края.

Пока что эту аллегорию нетрудно прочесть. Полифил, или возлюбленный Полии, сбегает от опасностей леса, где прошла его прежняя жизнь, по прошению к Отцу Богов и Людей. Он отдает себя в руки пяти чувств, которые ведут его к свободе воли. Свободная Воля назначает для своего дальнейшего руководства разум и склонности, которые должны привести его к окончательному выбору жизни. Когда он достигает точки, где должен быть сделан этот выбор, он понимает, что Бог, мир и красота, которая является матерью любви, конкурируют за его добровольное служение. Он отвергает религию и честолюбие; и как только признается в своем предпочтении любви и красоте, способность рассуждать покидает его, и он уступает своим склонностям.

В то время как Полифил развлекается с нимфами удовольствий и проявляет собственную распутную волю, эти спутники внезапно покидают его, и он продолжает свое путешествие в одиночку.^[277] Однако вскоре он замечает девушку, чрезвычайно красивую на вид, которая держит в руке зажженный факел. С ней в качестве проводника он проходит через множество приятных мест и, наконец, прибывает в храм Венеры Физизой. Эта девушка, хотя он пока не может ее узнать, и есть та Полиа, которую он ищет, и на их совместном пути он ощущает влияние ее неотразимой красоты. Они входят в часовню Венеры и милостиво принимаются настоятельницей, охраняющей это святилище. Совершаются мистические обряды инициации и посвящения. Полиа откладывает свой факел, и ее обнаруживает возлюбленный. Затем они сочетаются браком по милости пребывающей богини; и, пройдя церемонию бракосочетания, они возобновляют свои совместные странствия. Они проходят через пустынный город гробниц и руин, называемый Полиандрион, где находятся надгробия и эпитафии влюбленным. Здесь они также становятся свидетелями мук душ, терзаемых за их преступления против божества Любви. После этого они достигают большой воды, где мимо проплывает баржа Купидона, которая доставляет их на остров Китера. Это ровная земля садов, рощ и лабиринтов, украшенная театрами и банями и орошаемая мистической купелью Венеры. Рядом с Гробницей Адониса в этом царстве Любви Полиа и Полифил садятся отдохнуть среди нимф, и Полиа рассказывает историю их ранней страсти.

Именно здесь, если вообще где-либо, мы сталкиваемся с реальностью в этом романе. Полиа рассказывает, как был основан город Тревизо, и из какого прославленного рода она происходила, и как она поклялась служить Диане, когда в городе свирепствовала чума. В храме Диан Полифил впервые увидел ее и упал в обморок при виде этого, а она, ожесточенная воспоминанием о своих клятвах, оставила его умирать на полу храма. Но когда она вернулась домой, видение женщин, наказанных за свое жестокосердие, пронзило ее совесть; и ее старая няня, знаток путей любви, посоветовала ей обратиться к настоятельнице монастыря Венеры, исповедаться и примириться со своим возлюбленным. Полиа сделала то, что посоветовала медсестра, и в храме Венеры встретила Полифила. Он, пока его тело лежало в трансе на полу церкви Диан, посетил духом небеса и получил благодать от Венеры и Купидона. Таким образом, теперь они были единомышленны и готовы соединиться узами естественной привязанности. В

конце истории Полии нимфы оставляют обоих влюбленных наслаждаться их вновь обретенным счастьем. Но тут сила сна иссякает, и Полифил, разбуженный пением ласточек, пробуждается от грез со словами "Прощай, моя Полия!" на устах.

Такова хрупкая основа романа, соответствующая в деталях повествования Полии обычной *новелле*, на которой построено громоздкое здание *Гипнеротомахии*. Эта история любви, хотя и придает форму книге, явно не является главным мотивом автора. Что действительно волнует его больше всего, так это обращение к художественным темам, которые, хотя и вводятся в виде отступлений, занимают гораздо большую часть его творчества. "*Гипнеротомахия*" - это энциклопедия любопытных знаний, сокровищница эстетических описаний и дискуссий, ярко отражающая два главных увлечения раннего Возрождения - науку и искусство. Мельчайшие детали неисчерпаемого разнообразия, воскрешающие перед нашим воображением архитектуру, скульптуру и живопись пятнадцатого века, его сады, дворцы и храмы, его процессии, триумфы и церемониальные представления, его восхищение дорогими драгоценностями, мебелью, вышивкой и банкетами, его глубокое чувство женской красоты и восхищение мужественностью спортивного телосложения, собраны воедино с ошеломляющим изобилием. Ни одно из технических искусств, процветавших на заре Возрождения, не находит здесь должного прославления; и все это проникнуто тем пылким почтением к античности, которое вдохновляло гуманистов. И все же *Гипнеротомахия*, хотя иногда и утомительна, никогда не бывает фригидной. С точностью трактата и скрупулезностью описи она сочетает в себе пыл страстного чувства, восторг предвкушения, слияние художника с экстазом влюбленного. Это дифирамб воображения, воспламененный не восточной жадой простого великолепия, а тонким чувством того, что прекрасно по форме, редко встречается по материалу, точно соответствует пропорциям, изысканно выполнено.

Можно сомневаться в том, что *Гипнеротомахия* оказала мощное влияние на творчество итальянского гения. Но то, что она представляет собой воплощение или фигурную абстракцию эпохи Возрождения в ее прежнем великолепии, ни с чем не спутаешь. Читая ее, мы бродим по коллекциям Павла II, богатым драгоценностями, *инталиями*, камнями и монетами; мы заходим в часовни Амадео, дворцы Филарете, перистили Браманте и *лоджи*; мы прогуливаемся по садам Бренты и оленьим паркам Сфорца в Павии; мы смотрим флорентийские *триумфы* и фестивали Пьетро Риарио в Риме; для нас приготовлены *фестивали чемпионов* Джорджоне в обрамлении отборных фруктов и цветов; мы слышим, как Чириак из Анконы рассуждает о своих эпитафиях и битом мраморе; перед нашими глазами, как в галерее, выставлены барельефы Донателло, выполненные из бронзы, триумфы Мантеньи, арабески Синьорелли, терракота ломбардии и лепнина римских школ, резьба церкви Альберти в Римини, *тарсиатура* хоров фра Джованни да Верона, дверные проемы, скульптурные композиции из мрамора. работы из Милана и дымоходы из дворцов Урбино, ватиканские гобелены и шпалеры из кованого железа из Прато - все, что создавал Ренессанс в период его расцвета, изображено здесь с богатством и теплотой фантазии, обожающей ожидаемую красоту.

Об авторе, Франческо Колонне, известно очень мало, за исключением того, что он родился в 1433 году в Венеции, что он привязался к Эрмолао Барбаро, часть своей зрелости провел в доминиканском монастыре Святого Никколо в Тревизо и умер в Венеции в 1527 году. Была ли любовная история о *Гипнеротомахии* основана на реальности, или же мы должны рассматривать ее исключительно с точки зрения аллегории, сейчас решить невозможно. Однако вполне вероятно, что под огромной массой наложенной друг на друга эрудиции и

восторженных мечтаний лежал некий субстрат опыта. Ссылки на имя и расу Полии; ее эпитафия, приложенная к первому изданию; детали ее повествования, которые несколько нарушают преемственность стиля и привносят в роман биографический элемент; сама структура аллегории, отводящая такую большую роль в жизни чувственному инстинкту, — все эти моменты, кажется, доказывают, что Полифилом двигали воспоминания о том, что произошло на самом деле, не меньше, чем желание выразить определенное настроение чувств и веры. Такое смешение реальных эмоций с идеальной страстью в произведении воображения, посвященном женщине, которая также является символом, соответствовало практике средневековых поэтов. Полиа, при изменившихся обстоятельствах, принадлежит к тому же классу, что и Беатриче. Гипотеза о том, что, кем бы она ни была, она стала для своего возлюбленного метафорой античной красоты, достаточно привлекательна и правдоподобна. Если мы примем эту теорию, мы должны интерпретировать темный лес, где Полифил впервые оказался, как анархию готического искусства; в то время как его раскрепощенность через чувства и Телемию характеризует дух, в котором италийцы достигли Возрождения. Необычайная тщательность, проявленная к деталям, прерывающим ход романа и лишаящим Полию нашего сочувствия, с этой точки зрения вполне оправдана. Прикрывая свой энтузиазм по поводу возрождающегося прошлого вымыслом романа, Франческо Колонна облачает избранницу своего интеллекта, служанку Афродиты, вызванную из склепа, где похоронены искусства и науки, в богатые ренессансные наряды сложной конструкции. Под этими буйными арабесками, в этом лабиринте технически совершенных деталей, изящных очертаний, нежных контуров, лишенных содержания, потерялась бы настоящая женщина. Но если Полиа не просто женщина, если она, как, по-видимому, указывает ее имя *полиа*, в то же время воплощает видение возрождающейся классической красоты, тогда обстановка, созданная ее возлюбленным, адекватна влияниям, которые его вдохновляли. Многогранная и тщательно выполненная рама его картины приобретает значение духа богини, которой он поклоняется, и главный гений своего времени обитает в святилище, каждая точка которого сверкает великолепием, излучаемым этим духом.

Следовательно, именно как аллгорию Возрождения, осознающего свое предназначение и сильнейшие устремления в лице почти безымянного монаха, мы должны читать "*Гипнеротомахию*". И все же, несмотря на это, здесь заметен отпечаток нерешительности, который лежит на многих созданных вручную шедеврах этого столетия. Франческо Колонна одной ногой стоит в средневековье, другой - на твердой почве современной эпохи. Он колеблется между психологическим реализмом романтики и философским идеализмом аллегории. В Полии одновременно слишком много и слишком мало от женщины. В одно время ее личность кажется такой же отчетливой, как у любой героини художественной литературы; в другое время мы теряем ее из виду в тумане символизма. Опять же, допуская, что она является метафорой, она поддается более чем одной концепции. Она является одновременно символом страсти, освященной природой и освобожденной от оков аскетизма, а также символом идеальной красоты, извлеченной из прошлого и почитаемой ученым-художником.

Эта путаница мотивов и неопределенность цели, хотя и умаляет художественную ценность *Гипнеротомахии*, усиливает ее историческое значение. По форме книгу следует отнести к видениям средневековья — "*Божественной комедии*", "*Любовному видению*" и "*Квадриреджо*". Но хотя форма этого стихотворения в прозе средневековая, вдохновение у него совсем иное. Мы уже видели, как Франческо Колонна, путешествуя в поисках Полии, молился Юпитеру и как чувства и свободная воля привели его к удовлетворению его глубочайшего "я" в служении

Красоте. Именно в храме Венеры Физизои (Венеры - источника жизни в Природе) он встречается со своей любовью и соединяется с ней узами взаимного желания.^[278] Христианство полностью, можно сказать систематически, игнорируется. Аскетическая точка зрения средневековья заменяется другой, антагонистичной ее правящим импульсам. Вводится новое вероучение, новый культ. Полия, независимо от того, рассматриваем ли мы ее как любовницу поэта или как дух древности, который очаровал его, завоевывается поклонением божествам естественного аппетита. Таким образом, по своей сути *Гипнеротомахия* соответствует самому плодотворному инстинкту Возрождения — тому стремлению к освобождению, которое вернуло человечество к его наследию в сферах чувств и разума. Старые идеалы, исчерпанные и лишенные жизненной силы, заменяются свежей и прекрасной реальностью. Духовность прошлого, которая стала чахоточной и неэффективной по прошествии времени и долгого знакомства, уступает место энергичному анимализму. Монастырь оставлен для мира, религиозный - для художественного экстаза, небесный - для земного рая, схоластический - для гуманитарных исследований, аскетический - для гедонистических правил поведения. Критикуемая в соответствии с ее более глубоким смыслом, "*Гипнеротомахия*" - это поэма, аргументом которой была "*Сладострастие*" Валлы, воплощением которой была жизнь Лоренцо Медичи, а жизнь Аретино - карикатурой. Если оно принимает форму видения, напоминая нам тем самым, что автор родился на стыке средневековья и нового времени, то оно трактует видение не в духе Данте, а с гениальностью Апулея. Аллегория - всего лишь прозрачная вуаль, призванная сделать завораживающей наготу естественного порыва. Как и у Боккаччо, здесь поется гимн *il talento* "простого аппетита"; но слияние художественного и гуманистического энтузиазма с этим основным мотивом придает ему особое качество, характерное для более поздней эпохи, которая его породила.

Секрет его очарования, которое, действительно, он разделяет с искусством раннего Возрождения в целом, заключается в том, что это стремление к свободе ощущалось с восторгом, но не было полностью удовлетворено. Время сытости еще далеко. Венера Физизоэ представляется Франческо Колонне сияющей превыше всех сил небесных и земных, потому что он монах и не может служить ей. Будь его воля, она могла бы стать для него Венерой Вольгивага, а он - автором еще одной *Путтаны Эрранте*. Она также еще не надела серьезную маску ученого. Этот элемент неутоленного желания, погрузились в тоску и расходах фантазии, это признание человека высшей добра и счастья в природе тот, кто клялся в верности законы природы, добавляет теплоту его эмоции и пенеконцентраты и его фото с какой-то страстью. Искусство и ученость, которые разделяют царство его души с красотой, обладают не меньшей романтической привлекательностью, чем сама любовь. В его сознании они также не отделены от природы. Природа и древность, знания и желания, благоговение перед абстрактной красотой и инстинкты влюбленного слились в одном энтузиазме. Таким образом, Франческо Колонна помогает нам понять, как Италия использовала искусство и эрудицию в качестве инструментов для высвобождения человеческой энергии. Для мыслителей и актеров того периода античность и пластические искусства были вспомогательными средствами для восстановления рая, из которого был изгнан человек. Они не могли отделить концепцию природы от исследований, которые раскрывали их человеческое достоинство и свободу, или от искусств, посредством которых они выражали свое живое чувство красоты. Работа, которую они таким образом начали, впоследствии должна была быть продолжена научными факультетами.

Наконец, можно сказать одно слово об особой изысканности этой книги. *Гипнеротомахия* - не меньший апофеоз естественного аппетита, чем *Любовное видение*. Но она более

сентиментальна и богата воображением, потому что у ее автора не было грубого опыта Боккаччо. Она предвосхищает искусство великой эпохи — искусство Челлини и Джулио Романо, ювелиров-скульпторов и дворцостроителей; но она более утонченная и страстная, потому что ее автор наслаждался красотами непревзойденного мастерства в мечтах, а не на практике. В ней отражен энтузиазм Сириака и Поджио, первооткрывателей рукописей, расшифровщиков эпиграфов; но она более *наивна* и изящна, чем их эрудиция, потому что ее автор свободно обращался со своей образованностью и подчинил ученость фантазии. Короче говоря, *Гипнеротомахия* — это предзнаменование Возрождения в его расцвете - дух эпохи, предвиденный в мечтах, воплощенный в воображении, очищенный от материальных примесей и освобожденный от оков действительности.

ГЛАВА IV.

ПОПУЛЯРНАЯ СВЕТСКАЯ ПОЭЗИЯ.

Разделение между культурными людьми и народом—Итальянский язык, презираемый учеными—Презрение к народной литературе—*Certamen Coronarium*—Учебная литература для пролетариата—Рост итальянской прозы—Изобилие популярной поэзии—Люди в Кватроченто берут на себя инициативу—Качества итальянского гения—Романы времен Артура и Каролингов—*"Я реальность Франции"*—Андреа де Барберино и его произведения—Многочисленные романы в прозе и стихах—Позитивный дух—Стилизованные сказки Боккаччо—Популярные легенды—Джиневра дельи Альмиери—Роман *Иль Грассо*—Истории в стихах—*Ламенти*—Поэты народа—*Кантатори в Банке*—Антонио Пуччи—Его *Серминтези*—Политические песни—Сатиры—Буркьелло—Его жизнь и сочинения—Танцевальные песни—Заимствованные из культурной литературы или созданные народом—Полициано—Песни о любви—*Риспетти* и *Сторнелли*—Особое значение *Страмботти*—Распространение этой поэзии по Италии—Ее постоянство — Вопрос о его первоначальной родине—Общение и обмен диалектами—*Природа и взаимопонимание*—Путешествие по Средневековой Италии—Предмет этой поэзии—Недостаток элементов баллады—Канти Монферрини—Баллада о *Аввеленато* и лорде Рональде.

В течение пятнадцатого века существовало почти полное разделение между культурными классами и народом. Гуманисты, стремившиеся исследовать классику, считали ниже своего достоинства пользоваться вульгарным языком. Они думали и писали на латыни, и у них не было времени заниматься образованием простого народа. Образовалась вежливая публика, которая при дворах принцев и во дворцах знати развлекалась эфемерной литературой в виде брошюр, эссе и посланий на латинском языке. Для этих хорошо образованных читателей Поджо и Понтано писали свои романы на латыни. Та же образованная публика аплодировала гладиаторам того времени Валле и Филельфо, когда они спустились на арену и осыпали друг друга псевдоцицероновскими ругательствами. Покинуть этот утонченный круг и обратиться к вульгарной толпе считалось недостойным эрудированного человека. Даже Альберти, как мы видели, счел своим долгом извиниться за то, что отправил Лионелло д'Эсте свой *Teogenio* на итальянском. Лишь кое-где встречаются гуманисты первого ранга, которые, подобно Бруни, посвятили часть своего труда итальянским жизнеописаниям Данте и Петрарки, или, подобно

Филельфо, читали лекции о "Божественной комедии", или, опять же, подобно Ландино, сочинили дантовский комментарий на родном языке. Более того, Данте и Петрарка считались почти классиками; и почти во всех подобных случаях снисхождения денежный интерес сбивал ученого с его привычной орбиты. Недостаток знаний латыни, а не любовь к собственному идиому побудили Веспасиано написать свои жизнеописания великих людей на итальянском. Не спонтанное вдохновение, а прихоть герцога-покровителя заставила Филельфо использовать *terza rima* для своей никчемной поэмы о Святом Иоанне и написать комментарий к Петрарке на местном наречии.[279] Одно из писем этого человека раскрывает презрение гуманиста к народному языку и его укоренившуюся веру в бессмертие латыни. Это стоит перевести.[280] "Я отвечаю вам, - говорит он, - не на вульгарном языке, как вы спрашиваете, а на латыни и нашей собственной истинной речи; ибо я всегда испытывал отвращение к разговорам конюхов и слуг, равное моему отвращению к их жизни и манерам. Вы, однако, называете этот диалект народным, который, когда я использую тосканский язык, я иногда пишу. Все итальянцы единодушно восхваляют тосканский. Тем не менее, я использую его только для тех случаев, которые не хочу передавать потомкам. Более того, даже этот тосканский идиом вряд ли распространен по всей Италии, в то время как латынь широко распространена по всему пригодному для жизни миру". Из этого интересного послания мы узнаем, что даже профессиональные ученые в середине пятнадцатого века признавали тосканский квазилитературным языком, превосходящим польский по сравнению с другими итальянскими диалектами, но не сравнимым по достоинству и долговечности с латынью. Это также доказывает, что язык Боккаччо был для них почти иностранной речью.

Такое отношение ученых писателей привело к любопытной тупости критического понимания. Никколо Никколи, хотя и был флорентийцем, называл Данте "поэтом пекарей и сапожников". Пико делла Мирандола предпочитал стихи Лоренцо де Медичи стихам Петрарки. Ландино жаловался, и не без оснований в том столетии, что вульгарный язык не мог похвастаться великими авторами. Филиппо Виллани в статье к своей биографии извинился за своего отца Маттео, который из всех сил проявлял скромные способности и скудную культуру. Лоренцо де Медичи защищал себя за то, что обратил внимание на идиому, которую здравомыслящие люди обвиняли в "низости, неспособности и недостойности обращаться к высоким темам или серьезному материалу". Бенедетто Варчи, который дожил до того, чтобы стать превосходным, хотя и несколько громоздким автором итальянской прозы, дает такой отчет о своем раннем обучении[281]: "Я помню, что, когда я был мальчиком, первым и строжайшим правилом отца для своих сыновей и учителя для своих учеников было то, что они ни в коем случае и ни с какой целью не должны читать ничего в газетах. вульгарная речь (*non legessero cose volgari, per dirlo barbaramente come loro*); и мастер Гаспарре Марискотти да Марради, который был моим учителем грамматики, человеком суровым и неотесанным, но с чистыми и превосходными манерами, однажды услышав, не знаю откуда, что мы с Скиаттой ди Бернардо Баньези имели обыкновение тайком читать Петрарку, дал мне хорошую оценку и чуть не исключил нас из своей школы". Некоторые из собственных стилистических пристрастий Варчи можно отнести к этому латинизирующему образованию.

Даже когда они писали на своем родном языке, из этого следовало, что люди гуманистической культуры имели ложное представление о стиле. Альберти не мог воздержаться от латинистической риторики. Кристофоро Ландино дошел до того, что заявил: "тот, кто хочет стать хорошим тосканским писателем, должен сначала изучить латынь". Итальянский язык привычной переписки был почти в равных количествах перемешан с латинскими фразами. Так,

Полициано, писавший из Венеции Лоренцо Медичи, использует следующий странный маккаронский жаргон[282]:

Visitai stamattina Messer Zaccheria Barbero; e mostrandoli io l'affezione vostra ec., mi rispose sempre lagrimando, et ut visum est, de cuore; resolvendosi in questo, in te uno spem esse. Ostendit so nosse quantum tibi debeat; sicchè fate quello ragionaste, ut favens ad majora. Quello Legato che torna da Roma, et qui tecum locutus est Florentiæ, non è punto a loro proposito, ut ajunt.

Однако Полициано показал своими письмами к дамам из семьи Медичи и несколькими проповедями, написанными для религиозного братства, членом которого он был, что ему нетрудно писать тосканскую прозу наилучшего качества.[283] По-видимому, среди ученых людей, когда они использовали родной язык для переписки, вошло в моду пренебрежительно нагружать его латынью — точно так же, как немец эпохи Фридриха доказывал свое превосходство французскими фразами. Апогей этого притворства был достигнут в *Гипнеротомахии*, где порок латинизма стремился увековечиться с помощью печатного станка. Тем временем гений флорентийского народа спасал итальянскую литературу от крайних последствий, которым подвергали ее карикатуры такого рода, вдохновленные гуманистическим педантизмом и сциололизмом.

Характерный инцидент 1441 года показывает нам группу людей, которые, хотя и были малоизвестны и посвятили себя служению простому народу, оказали немалое влияние на судьбы итальянского языка. После восстановления власти Медичи, когда Альберти жил во Флоренции, ему пришло в голову предложить приз в виде серебряной короны за лучшее стихотворение о дружбе на вульгарном языке. Пьеро де Медичи одобрил эту схему, и было решено, что конкурс на приз должен состояться в Сан-Мария-дель-Фьоре, при этом конкурсанты будут декламировать свои собственные сочинения. Секретари папы Евгения IV согласились быть судьями. В списки вошли восемь поэтов — Микеле ди Нофери дель Гиганте, Франческо д'Альтобианко дельи Альберти и шесть других, не менее известных. У нас до сих пор сохранились их композиции в октавных строфах, *римской терце*, сапфиках, гекзаметрах и лирических строфах.[284] Стихи были настолько плохи, что даже судьи того периода отказались присудить корону; и самый снисходительный исследователь забытой литературы не смог бы оспорить этот вердикт за суровость. И все же люди, участвовавшие в "*Коронариуме*" Альберти, как его называли, справедливо представляли класс литературных работников, которые занимали среднее место между учеными и мирянами и на которых была возложена задача писать для народа.

С того уникального момента в истории тосканской цивилизации, когда тексты Данте и Гвидо Кавальканти прозвучали из уст кузнецов, ремесленники Флоренции не полностью утратили свою жажду культуры. Стиль и эрудиция ушли в школы гуманистов и в учебные заведения знати. Но это любопытство *волго*, как презрительно называл их Боккаччо, было удовлетворено созданием народной литературы, которая предоставляла более грубые элементы знаний в пределах их досягаемости. Уже упоминались "*Тесоро* и *Тесоретто* Латини", "*Диттамондо*" Уберти и аналогичные энциклопедические труды средневековой учености. Теперь к ним можно добавить "*Космографическую историю в октавных строфах*" Леонардо Дати, "*афоризмы о морали*" Скъаво да Бари и *версию хроники Виллани "Терца рима"* Пуччи. Генеалогические поэмы о папах, императорах и королях; эпизоды из национальной истории Италии; романы, повести и предания о рыцарстве; благочестивые биографии; зачатки образования, от *доцента*

Якопо Алигьери до А В СФео Белькари, помогли пополнить библиотеку ремесленника. Дальнейшее описание этой плебейской литературы вряд ли необходимо. Авторы не претендовали на художественную элегантность или величавость стиля. Они стремились сделать знания доступными для неграмотных читателей или порадовать аудиторию под открытым небом волнующими и романтическими повествованиями. Их язык лишь изредка переходил в поэзию и риторику, когда тема вызывала у импровизатора нотку искреннего чувства. Тем не менее, она всегда обладает достоинством чистоты и с точки зрения идиомы превосходит латинские периоды творчества Альберти. Благодаря забытым трудам этих безымянных писателей стиль четырнадцатого века, столь подкупающий своим детским изяществом, постепенно трансформировался и стал способен к более сильному литературному выражению. Те, кто изучил хотя бы одно прозаическое произведение этого периода - "*Я правды Франции*", например, или "*Жизнь Беато Коломбино*" Белькари, или "*Правительство семьи*", приписываемое Пандольфини, — будут убеждены, что реальный прогресс в направлении грамматической связности и массивности структуры был достигнут в те годы пятнадцатого века, которые историки литературы обычно считают бездарными. Итальянская проза вступила в период отрочества, что привело Макиавелли к зрелости.

Популярная поэзия *кватроченто* по-прежнему интереснее его прозы. Вероятно, ни один период итальянской истории не был более плодотворным по количеству песен, изливавшихся из самых сердец людей, на полях и в городе. Музыка этих текстов все еще звучит в тосканском нагорье и на берегах Сицилии, где многое из того, что сейчас считается оригинальной композицией, является всего лишь отголоском древнейшей мелодии, хранящейся в цепкой памяти крестьян. Моей целью будет исследовать несколько видов этой поэзии вместе с родственными произведениями художественной прозы в рамках нескольких классов: (i) эпосов и романсов, (ii) историй в стихах и сатир, (iii) любовных стихотворений, (iv) религиозной лирики и (v) драм. Этот обзор популярной литературы представляет собой необходимое введение в возрождение итальянского языка, которое одновременно произошло во Флоренции, Ферраре и Неаполе в последние годы столетия. Материал, подготовленный людьми, был затем возобновлен и художественно доработан учеными авторами.

Хорошо было сказано, что итальянская поэзия демонстрирует постоянную взаимность обмена между культурными классами и пролетариатом. В этом отношении литература итальянцев соответствует их изобразительному искусству. Взятый вместе с живописью, скульптурой и музыкой, он предлагает более полное воплощение национального духа, чем может показать любая другая современная раса. "Франческу и графа Уголино" Данте, "Золотые песни" Ариосто и романтические эпизоды из "*Иерусалима*" знают наизусть по всей длине и ширине полуострова. Люди присвоили себе эти шедевры законченного искусства. С другой стороны, литературные поэты всегда были осторожны, заимствуя сюжеты, формы и мотивы у населения. Тесное *взаимопонимание*, которое, таким образом, связывает вкусы и инстинкты пролетариата с культурой аристократии, уходит корнями в особые условия итальянского общества. Традиции очень древней цивилизации, без видимого разрыва восходящие к римской эпохе, проникли и облагородили всю нацию. Итальянцы, от самых высоких до самых низких, от рождения чувствительны к красоте. Этот народ и его поэты живут в такой глубокой симпатии, что, хотя их взаимное взаимопонимание, возможно, и прерывалось на короткие промежутки времени, оно никогда не нарушалось. Вибрации общения между крестьянином и ученым писателем непрестанны; и если мы замечаем некоторую неустойчивость влияния той или иной стороны, то это только потому, что в одну эпоху судьбы национального гения были вверены народу, в другую

- культурным классам. В пятнадцатом веке произошел один из таких временных разрывов. Возрождение образования должно было быть осуществлено путем изоляции ученых. Тем временем народ продолжал работу по литературному преобразованию, которая должна была соединить Боккаччо с Пульчи и Полициано. Их инстинкт отвергал все элементы, чуждые национальному темпераменту. Из множества моделей, завещанных четырнадцатым веком, сохранились только те, которые соответствовали чувственному реализму флорентийцев. Традиции Чулло д'Алькамо и Якопоне да Тоди, Рустико ди Филиппо и Лапо Джанни, Фольгоре да С. Джеминьяно и Чене далла Читарра, Чекко Анджольери и Гвидо Кавальканти, Боккаччо и Саккетти, сера Джованни и Алессо Донати восторжествовали над схоластикой этих ученых поэтов — "наполовину провансальских и наполовину латинских, наполовину рыцарских и наполовину буржуазных, наполовину монашеских и наполовину чувственных, наполовину аристократ и наполовину плебей"[285]— безуспешно экспериментировавший на заре тосканской культуры. Искусственное рыцарство, безжизненный мистицизм, бесплодная метафизика и лицемерное благочестие врачей-рифмоплетов были устранены. Здравый смысл проявился в реакции против их традиционной философии. Резкая критика бедности францисканцев Джотто, бурлескное определение Любви Орканьи, не как слепого мальчика с крыльями и стрелами, а таким образом:

L'amore è un trastullo;
Non è composto di legno nè d'osso;
E a molta gente fa rompere il dosso:

стал лейтмотивом новой литературы.[286] Это правда, что многим пришлось пожертвовать. Казалось, что и Данте, и Петрарка были забыты. Но это было неизбежно. Данте олицетворял ушедшую эпоху веры и разума. Человечность Петрарки была слишком изысканно завуалирована. Флорентийцы требовали более простых и прямых выражений, более резких движений, более грубых эмоций. Между тем "Божественная комедия" и the *Canzoniere* были неотъемлемым достоянием нации. Они уже стали классикой.

У итальянцев не было национального эпоса, если не считать *Энеиды*. Мы видели, как романы Карла Великого и Артура были импортированы вместе с языками Франции и Прованса в Северную Италию и как они вошли в национальную литературу Ломбардии и Тосканы.[287] Оба цикла были чрезвычайно популярны. *Тавола Ритонда* относится к числу самых ранних памятников тосканской прозы.[288] В *Центо Новелле* часто упоминаются Мерлин, Ланселот и Тристрам. Фольгоре да С. Джеминьяно сравнивает членов своей Веселой Компании с детьми короля Бана. В "*Любовной лаборатории*" Боккаччо говорит о сказках об Артуре как о любимом занятии праздных женщин, а Саккетти предлагает своему кузнецу обратиться от Данте к легендам Круглого стола. Тем не менее, нет никаких сомнений в том, что с самого раннего периода итальянский народ отдавал предпочтение каролингскому циклу.[289] Также примечательно, что не основная легенда о Роланде, а эпизод с Ринальдо и другие ответвления из истории франкских пэров снабдили плебейских поэтов их любимым материалом.[290] Рукописи, написанные на венецианском и франко-итальянских диалектах до середины четырнадцатого века, свидетельствуют о популярности этих второстепенных романсов и демонстрируют независимую трактовку заимствованной темы. По форме они не сильно отличаются от французских оригиналов. Тем не менее, есть одна характерная черта, которая отличает итальянские *рифацименты*. Христианский герой влюбляется в героиню-язычницу на языческой земле. Его погоня за ней, их трудности и приключения, а также евангелизация ее

народа рыцарем-любовником составляют серию инцидентов, которые повторяются с необычайной настойчивостью.[291] Когда романсы, о которых идет речь, были переведены на тосканский, двум из них была уготована судьба особого великолепия, никоим образом не выделявшаяся какими-либо видимыми достоинствами над остальными. Это были рассказы о Буово д'Антоне, ранняя версия которых у нас есть в октавных строфах, и о Фиораванте, который существует в еще более древней прозе. Примерно в начале пятнадцатого века Буово и Фиораванте вместе с другими материалами, взятыми из каролингского эпоса, были объединены в великое прозаическое произведение под названием "*Я реалии Франции*".[292] С момента своего первого появления и по сей день этот роман никогда не переставал быть самой популярной из всех книг, написанных на итальянском. "Нет ничего, - говорит синьор Раджна, - что можно было бы так усердно читать от Альп до самых отдаленных мысов Сицилии. Везде, где есть читатель, его обязательно найдут в почете".[293] Не самый ранний, а последний продукт долгой разработки народом романтической материи, похоже, он вобрал в себя самую суть народного воображения. Когда мы выясняем его авторство, мы находим веские основания приписать его Андреа деи Мангалотти из Барберино в Валь д'Эльса, одному из лучших и наиболее неутомимых работников литературного рынка пролетариата.[294] Именно он составил "*Аспромонте*", "*Айольфо*", семь книг "*Истории Нербонези*", "*Угоне д'Аверния*" и "*Герино иль Меццино*", сведя эти рассказы из старинных стихотворений и источников в прозе к тосканским, ясным и энергичным, и пытаюсь, казалось бы, охватить весь каролингский цикл серией эпизодических романов.[295] "*Гуэрино иль Меццино*" некоторое время соперничал по популярности с "*Реали*"; но по какой-то неизвестной причине, которую следовало бы искать в инстинктивных пристрастиях людей, его постепенно вытеснил последний. Только *Реальность* дошла в своем первоначальном виде через прессу до нашего столетия.[296]

Андреа да Барберино, если мы правы, приписывая *Реальности* его перу, принес итальянцам пользу, аналогичную той, которой англичане обязаны сэру Томасу Мэллори в его "*Смерти Артура*". Он не только собрал и сжал разрозненные рассказы многочисленных неизвестных предшественников, но и завещал нации памятник незатронутой прозы в тот момент, когда язык все еще был бесхитростным и пластичным. Было бы небезынтересно сравнить судьбу *Realì* с судьбой нашего собственного "*Морта д'Артура*". Последнее было более художественным исполнением из двух. Оно достигло более истинного эпического единства и было написано в более богатом, романтическом стиле. Первая оставалась эпизодической и незавершенной, а ее языку, хотя и основательному и эффективному, недоставало очарования золотой прозы Мэллори. И все же *Realì* по-прежнему остается бытовой классикой. Он есть в каждом домеконтадино и снабжает крестьян предметами для их *магги*. "*Смерть Артура*", напротив, стала игрушкой людей, склонных к средневековью, в современной Англии. Прочитанная студентами из-за своей уникальной красоты, она до сих пор неизвестна людям, и, по мнению скучного большинства, считается уступающей гладким имитациям Теннисона.

Когда мы обратимся к романтическим поэмам Пульчи, Боярдо и Ариосто, мы сможем оценить услугу, оказанную такими людьми, как Андреа да Барберино, благородной итальянской литературе. Популярность цикла, к которому принадлежали *Realì*, определила выбор каролингского эпоса поэтами Флоренции и Феррары. Вышеупомянутые романсы ни в коем случае не были единственными произведениями такого рода, созданными для плебейской аудитории в эпоху *кватроченто*. Достаточно упомянуть *La Regina Ancroja*, *La Spagna*, *Требизонду о жизни и смерти Ринальдо*. Как в прозе, так и в стихах была создана богатая литература подобного рода. Герои рыцарской истории, не будучи откровенно пародийными,

были пародированы в соответствии со вкусом ремесленников и бюргеров. Элемент чудесного был усилен; умножились комические и патетические эпизоды; под броней паладинов итальянские персонажи со спонтанной злобой заменили устаревшие идеалы феодализма. Требовался лишь оттенок сознательной иронии, чтобы превратить материал, созданный таким образом людьми, в воздушную ткань искусства Ариосто. В то же время была определена форма, которую суждено было принять романтическому эпосу. Улицы и площади городов и деревень звенели от песнопений импровизаторов, превращавших периоды прозы Андреа да Барберино и его предшественников в многословные строфы на октаву, переосмысливавших древние *жестовые песни* приспособлявавших манеры рыцарских менестрелей к требованиям утонченной тосканской публики. Старомодные обращения к Богу, Мадонне или какому-нибудь святому были сохранены в начале каждой песни, в то время как в конце слушатели получали от автора свое *congé*. Когда созданные таким образом стихи были готовы к написанию, автор-плебей изобразил, по крайней мере, вдохновение барда.

В то время как традиции средневековой песни, таким образом, были сохранены, романы в прозе максимально приближались к стилю хроники и были нацелены на правдоподобие подлинной истории. *Realì*, например, начинается таким предложением: "Fuvvi in Roma un santo pastore della Chiesa, che aveva nome papa Silvestro". "*Фиораванте*", недавно отредактированный синьором Раджной, начинается так: "Nel tempo che Gostantino imperadore regiea & mantenea corte in Roma grandissima". Этот парад исторической серьезности, наблюдаемый последующими поэтами-романтиками, в немалой мере способствовал иронии, к которой они стремились. Но у рассказчиков *кватроченто* это было не просто притворство. Как и их предшественники четырнадцатого века, они относились к легенде с точки зрения опыта. В немалой степени из-за этого обстоятельства итальянские романы в прозе лишены очарования. Нигде мы не находим в них того волшебного налета поэзии, который делает леса, моря и замки "Смерти Артура" заколдованными. Несмотря на всю свою экстравагантность, они остаются позитивными по духу, представляя материал фантазии в трезвом обличье факта. Итальянскому гению недоставало той силы воображения, которой в избытке обладали северные народы. Требовался стимул сатиры, вливание идиллических настроений, осознанность искусства, чтобы поднять романтический эпос на ту высоту, которой он достиг у Ариосто. Тогда, и только тогда, когда содержание легенды превратилось в забаву эстетического чувства, неисчерпаемые богатства итальянской фантазии, деликатно и с юмором трактующей предмет, который больше нельзя было воспринимать всерьез, открылись миру в шедевре красоты. Но это произведение непревзойденного искусства было тем, чем оно было, благодаря мудрому использованию мастером стиля, переданного ему через поколения предшественников-плебеев.

Тот же позитивный и рабочий метод замечен в стихотворных *новеллах* этого периода.^[297] Популярны поэты имели обыкновение пересказывать сказки из "Декамерона" и других источников в строфах октавы. Превосходные образцы таких композиций мы имеем в версии романа Танкреди Джироламо Бенивьяни и в анонимном рифмованном пересказе "Пациента Гриззеля".^[298] Последнее особенно интересно, если сравнить его с серией панно, приписываемых Пинтуриккьо, в Национальной галерее, где художник того же периода проявил свою фантазию, иллюстрируя легенду, которую поэт пересказал стихами. Подобным образом трактовались отдельные эпизоды полумифической флорентийской истории. Уже делался намек на историю любви Ипполито и Леоноры, приписываемую на сомнительных основаниях Альберти.^[299] Но, безусловно, самой прекрасной является история Джиневры дельи Альмиери, рассказанная в октавных строфах Агостино Веллетти.^[300] Это стихотворение имеет редкую

ценность как подлинное произведение плебейской музыки. Отец героини Джиневры был мясником, говорит менестрель, и жил в Маркато Веккьо, где у него был лучший бизнес подобного рода во Флоренции. Это также важно для студентов, изучающих сравнительное литературоведение, потому что это ясно иллюстрирует разницу между итальянской и северной трактовкой событий, практически современных им. Предполагается, что описываемые события действительно произошли в 1396 году. На границе с Шотландией они предоставили бы материал для баллады, подобной Джилу Моррису или Клерку Сондерсу. Во Флоренции они принимают форму новеллы, и новелла расширяется до строф в октаву.^[301] У Джиневры было двое любовников, Антонио де'Рондинелли и Франческо дельи Аголанти. Антонио любил ее еще нежнее, но родители выдали ее замуж за Франческо. Вскоре после церемонии она заболела и впала в транс; и поскольку Флоренции тогда угрожала чума, девушку слишком поспешно погрузили в этот глубокий сон. Ее плачущие родители положили ее в киппус или *авелло* между двумя дверями Сан-Репарата, где рабочие, не успев закончить свою работу до захода солнца, оставили крышку ее гробницы непаяной. Посреди ночи Джиневра проснулась и, к своему ужасу, обнаружила, что ее отправили в могилу живой. К счастью, светила луна, и луч света падал через щель на ее гроб. Она встала, завернулась в саван и выбралась из мраморного сундука на безмолвную соборную площадь. Над ней возвышалась колокольня Джотто, серебристая, прекрасная и стройная в лунном свете. Словно призрак, закутанная в свое могильное одеяние, Джиневра пробежала по улицам и сначала постучала в дверь Франческо. Он сидел без сна у камина, оплакивая потерю своей юной невесты:

Andonne alla finestra e aprilla un poco:
Chi è là? Chi batte? Io son la tua Ginevra;
Non m'odi tu? Col suo parlar persevera.

Ее муж не сомневается, что это дух, взывающий к нему, велит ей отдыхать, пока не отслужат мессу за ее упокой, и закрывает окно. Затем она поворачивается к дому своей матери. Мать тоже печально сидит у очага, когда ее пугает крик Джиневры:

E spaventata e piena di paura
Disse: va in pace, anima benedetta,
Bella figliuola mia, onesta e pura;
E riserrò la finestra con fretta.

Отвергнутая мужем и матерью, Джиневра в следующий раз испытывает своего дядю и взывает к нему о помощи во имя Бога:

Fugli risposto; anima benedetta,
Va che Dio ti conservi in santa pace.

Бедняжка теперь чувствует, что ей ничего не остается, кроме как лечь на тротуар и умереть от холода. Но пока она готовит себя к такой участи, она вспоминает об Антонио. Она спешит к его дому, зовет на помощь и в изнеможении падает на пороге. Затем наступает самый прекрасный момент в стихотворении. Антонио знает голос Джиневры; и, любя ее так нежно, он с восторгом спешит поприветствовать ее, восставшую из могилы. Он один не испытывает страха и дурных предчувствий, ибо любовь в нем сильнее смерти. У входной двери, когда он достигает ее, он обнаруживает не призрак, а свою дорогую леди, все еще живую. Она наполовину замерзла и

без сознания, но ее сердце все еще бьется. О том, как он зовет своих домочадцев ухаживать за ней, готовит постель и кормит ее теплыми супами и вином, и как она приходит в себя, и как Антонио объявляет ее своей женой и выигрывает дело против ее бывшего жениха в епископском суде, можно подробно прочитать в заключительной части рассказа. Присущий этой истории пафос делает ее настоящей поэмой; ибо, хотя волшебная палочка северного воображения была недоступна итальянскому гению, в *новеллах* редко бывает недостаток поэзии, вызванной сочувствием к оскорбленной невинности и верной любви.

Из по-настоящему популярных *новелл*, относящихся к пятнадцатому веку, нет более яркой и характерной, чем анонимная повесть о *Грассо в Леньяuolo*.^[302] Написано на чистом флорентийском диалекте и может быть выбрано как лучший сохранившийся образец домотканого тосканского юмора. Мы уже видели, что смысл рассказов Саккетти почти всегда сводится к розыгрышу, где комедия сочетается с бессердечной жестокостью почти в равных долях. Тема "*Грассо*" - превосходно комическая *беффа* такого рода, которую Филиппо Брунеллески сыграл в "своем друге". Инцидент датирован 1409 годом и предположительно произошел на самом деле. Манетто Амманнатини, *tarsiatore* или мастера по резьбе и инкрустации из дерева, звали *Il Grasso*, потому что он был прекрасным крепким парнем двадцати восьми лет. У него была *боттега* на площади Сан-Джованни, а жил он со своим братом в доме неподалеку. Среди его самых близких соратников были Филиппо сер Брунеллеско, Донателло, *интальяторе ди марми*, Джованни ди мессер Франческо Ручеллаи и другие, частично джентльмены, частично ремесленники; ибо во Флоренции не было резкого разделения на классы, и эта история показывает, как ремесленники и люди высокого положения жили вместе в добром товариществе. Розыгрыш, придуманный Брунеллески, состоял в том, чтобы убедить Манетто в том, что он превратился в некоего Маттео. Все общество друзей было посвящено в тайну, и дело было проведено так хитро, что в конце концов они достигли желаемой цели. Они заставили Манетто быть арестованным за долг Маттео, послали братьев Маттео, а затем приходского священника урезонить его относительно его расточительности и одурачили его так, что он практически потерял чувство идентичности. Вся серия инцидентов, начинающаяся с возмущенного утверждения Манетто о своей истинной личности, проходящая через его сомнения и заканчивающаяся его мистификацией, сопровождается тонкими градациями неотразимо комичного юмора. Наконец бедняга решает покинуть Флоренцию и искать убежища у короля Матиаса Корвина в Венгрии, что, по-видимому, он впоследствии и сделал в компании с неким Ло Спано. Нет никаких оснований предполагать, что этот розыгрыш на самом деле не имел места.

Я подробно остановился на *новелле Грассо*, потому что она типична для подлинно популярной литературы, написанной для того, чтобы порадовать жителей Флоренции, вызывая к их тончайшему и широчайшему чувству юмора, и выводит на сцену двух знаменитых художников, Брунеллески, чей купол "вознесен до небес", и Донателло, чей Святой Георгий, кажется, сошел со своего пьедестала, чтобы бросить вызов всему злу мира и победить его. К сожалению, наши опубликованные сборники не богаты романами этого времени; и рядом с анонимным рассказом о *Грассо, Леньяuolo* трудно привести что-либо равноценное, пока мы не дойдем до истории Луиджи Пульчи о мессере Горо и Пии II. Это действительно сатира на сиенцев, которых Пульчи с флорентийской злобой изображает почти невообразимо глупыми. Тосканский стиль до крайности пикантен, а картина нравов очень блестящая.^[303]

Переход от эпической и повествовательной литературы к стихам, написанным для народа на основе современных событий и общественной истории, не является неестественным. Эти композиции делятся на *Storie* и *Lamenti*. У нас есть множество примеров обоих видов в лирических тактах, а также в строфах октавы и *римской терце*. [304] Нескольких их названий будет достаточно, чтобы указать область их применения. "*Плач Джулиано де Медичи*" рассказывает о трагическом завершении заговора Пацци; "*Плач герцога Галеаццо Марии*" рассказывает, как этот герцог был убит в церкви Святого Стефана в Милане; "*Плач Отранто*" является отголоском катастрофы, которая потрясла всю Италию до основания в 1480 году; "*Плач и всеобщие раздоры Италии*" звучит предсмертной нотой итальянской свободы в последние годы столетия. После этого *Пианти* и *Причитания*, свидетельствующие о горестях нации, становятся все более частыми, пока все голоса народа не затихают в свинцовом сне испанского деспотизма. [305] Подобные *истории* более распространены между 1494 и 1530 годами, когда войны с иноземными захватчиками давали бардам рынка постоянный материал для импровизации. Среди самых ранних можно упомянуть две поэмы, посвященные битве при Ангиари и взятию Серезаны. [306] Затем список продолжается "*Повестью о Борджиа*", "*Гербом Оренты*", "*Роттой ди Равенна*", "*Полицейским Франции в Италии*" и так далее, пока не закончится "*Римской короной*" и "*Роттой ди Ферруччо*". Последнее эхо этих *Историй* и *Причитаний* — увы! в Италии шестнадцатого века история и плач были едины — до сих пор звучат звуки о холмах Сиены [307]:

O Piero Strozzi, 'ndù sono i tuoi braveroni?
Al Poggio delle Donne in que' burroni.
O Piero Strozzi, 'ndù sono i tuoi soldati?
Al Poggio delle Donne in quei fossati.
O Piero Strozzi, 'ndù son le tue genti?
Al Poggio delle Donne a còr le lenti.

Возможно, было бы неплохо сказать, как эти стихи дошли до людей, прежде чем они были переданы в письменную форму или прессу. Существовал профессиональный класс рифмоплетов, обычно слепых, если мы можем судить по частому добавлению *Cieso* к их именам, которые настраивали свою гитару на улицах и, когда вокруг них собиралась толпа, разыгрывали какую-нибудь легенду из романа или рассказывали историю о национальном несчастье. Итальянское название этих менестрелей — *Cantatore in Banca* или *Cantore di piazza*. В разгар флорентийской свободы *кантор пьяцца* осуществил благородное призвание, ибо через его стихи голос простого народа был слышен под самыми окнами синьории. В 1342 году, когда война с Пизой обернулась против флорентийцев из-за некомпетентности их генералов, Антонио Пуччи, который был самым знаменитым *кантаторе* того времени, взял свою лютню, встал на ступеньках под Палаццо и, призвав Деву Марию, начал *Проповедь* о долге заключения мира [308]:

Signor, pognàm ch'i' sia di vil nascita,
I' pur nacqui nel corpo di Firenze,
Come qual c'è di più sufficienza:
Onde 'l mi duole
Di lei, considerando che esser suole
Tenuta più che madre da figliuole;
Oggi ogni bestia soggiogar la vuole

E occupare.

Другие стихотворения Антонио Пуччи того же рода относятся к 1346 году или посвящены покупке Лукки у Мастино делла Скала, или победе мессера Пьеро Россо при Падуе, или изгнанию герцога Афинского из Флоренции в 1348 году. Не следует предполагать, что *кантаторы в Банке* следующего столетия пользовались такой свободой порицания или обладали таким высоким чувством своего призвания, как Антонио Пуччи. Тем не менее, люди открыто высказывали свое мнение в стихах, которые распевали даже дети на улицах, как тогда, когда они разозлили Мартина V. в 1420 году, расплакавшись под самыми его окнами[309]:

Papa Martino, Signor di Piombino,
Conte de Urbino, non vale un quattrino.

Во время правления Савонаролы и партийной борьбы Медичи соперничающие крики *Палле* и *"Да здравствует Христос!"* были превращены в уличные песни[310]; но, наконец, после осады и победы Климента голос народа был окончательно подавлен властью.[311]

Элемент сатиры в этих народных частушках заставляет меня вспомнить об одном очень выдающемся поэте пятнадцатого века — Доменико ди Джованни по прозвищу Буркьелло, цирюльник-рифмоплет.[312] Он родился вероятно, в 1403 году во Флоренции, где его отец, уроженец Пизы, получил права гражданства и стал цирюльником. Их магазин находился в Калимале и служил местом встреч остряков, которые разносили стихи Буркьелло по городу. Мальчик, кажется, учился в Пизе и приобрел кое-какие познания в медицине.[313] В возрасте двадцати четырех лет мы находим его женатым, с тремя детьми и без имущества.[314] Вскоре после этой даты он развелся со своей женой; или же она бросила его из-за его нерегулярных и распутных привычек. Вглядываясь сквозь мрак его несколько грязной истории, мы видим, что у него возникли проблемы с инквизицией из-за нецензурных высказываний, а затем он поддержал дело Альбицци против фракции Медичи. По возвращении Козимо Медичи в 1434 году Буркьелло был вынужден покинуть Флоренцию. Он поселился в Сиене и открыл магазин на Корсо ди Камоллия, надеясь привлечь флорентийцев, чей бизнес привел их в этот квартал. Здесь он чуть не подорвал свое здоровье распутством и чудом избежал убийства от рук некоего сера Розелло.[315] Покинув Сиену около 1440 года, Буркьелло провел последние годы своей жизни в скитаниях по городам Италии. Мы слышим о нем в Венеции, где его принимал кто-то из семьи Альберти, затем в Неаполе, наконец, в Риме, где он умер в 1448 году, вероятно, отравленный Робертом, незаконнорожденным сыном Пандольфо Сигизмондо Малатеста, по наущению его древнего врага Козимо Медичи.[316] Такими длинными руками и такой цепкой памятью обладал торговый деспот.

Сонеты Буркьелло были собраны примерно через тридцать лет после его смерти и опубликованы одновременно в разных местах.[317] Своей популярностью они были обязаны отчасти своей политической тематике, но больше своему странному юмору. Иностранец едва ли может понять их язык, а тем более оценить их забавность; ибо они не только составлены на флорентийском сленге пятнадцатого века, но и сам этот сленг состоит из отдельных фраз и пародийных аллюзий, как бы вырезанных из современной речи, разбитых на осколки, а затем сложенных в гротескную мозаику. То, что Буркьелло обладал достоинством оригинальности и что он уловил саму ноту плебейского произношения, видно из многочисленных изданий и подражаний его сонетам.[318] Его музой была *вольготная Венера*, выросшая среди таверн и

низменных местечек вульгарной компании, чье едкое остроумие ввело ее в общество ученых. И все же ее высказывания на таком расстоянии времени настолько неясны, а их смысл настолько притуплен, что выражение восхищения Буркьелло отдает литературным наигрышем.^[319] Он был поэтом переходного периода; и бурлескному стилю, который он сделал популярным, было суждено вытесниться более утонченной манерой Бернеска. Илья Ласка, писавший в шестнадцатом веке, резко высказывался против тех, кто все еще осмеливался сравнивать Буркьелло с автором "*Пеше*". "Пусть никто не говорит со мной о Буркьелло; ставить его в один ряд с Берни не лучше, чем соединять дьявола Харона с Ангелом Гавриилом".^[320]

Не менее важной ветвью популярной поэзии, оказавшей влияние на будущее итальянской литературы, была строго лирическая. Рассматривая этих фольклористов, необходимо рассматривать их в двух аспектах — светском и религиозном - первому суждено послужить Полициано и Лоренцо Медичи образцами для их чистейших произведений литературного искусства, второй содержит зародыши флорентийской священной игры в строфах гимна.

Если мы вернемся к золотым дням четырнадцатого века, то обнаружим, что *Балладе* Данте, Боккаччо и Саккетти достались людям и были легко приспособлены к их потребностям.^[321] Подробное сравнение танцевальной песни *Гирландетты* Данте с версией, используемой среди простого народа, покажет, какие незначительные изменения были необходимы, чтобы сделать ее достоянием "мальчиков-подмастерьев и прядущих дев", и в то же время насколько незаметными были эти изменения.^[322] Песнь Данте можно сравнить с флорином, только что с монетного двора; популярная песенка, посвященная той же монете после того, как она побыла в обращении год или два, сменив часть своих резких линий на плавность обращения. То же самое верно и для "Баллады" Боккаччо "*О великой доблести*"; за исключением того, что здесь трансформация пошла глубже и, если можно допустить подобную критику, улучшила оригинал, сделав его настроение более универсальным.^[323] Очаровательная песня Саккетти "*О ваге монтанине пастурель*" претерпела тот же процесс метаморфозы, прежде чем приняла форму, в которой сошла за композицию Полициано.^[324] Начиная со стихотворений такого качества, у рифмоплетов на рынке были благородные образцы, и использование, которое они использовали, было адекватным. Мы не можем восстановить из обломков времени очень многие произведения, написанные абсолютно для народа самими людьми; но мы можем судить об их качестве по подражаниям Анджело Полициано.^[325] Он так много заимствовал из всех источников, и его долги так точно прослеживаются в его *риспетти*, что справедливо приписать популярной Музе даже такое тонкое произведение, как *Брунеттина*, в то время как оспариваемое авторство майской песни *Бен венга Маджио* и Баллады *Vaghe le montanine e pastorelle* достаточно, чтобы доказать, по крайней мере, их широкую известность.^[326] Кто бы ни написал их, они стали семейными реликвиями людей. Если бы требовались доказательства огромного количества подобных композиций в пятнадцатом веке — эротических, юмористических и нередко непристойных, — их можно было бы получить из рубрик *Похвал* или гимнов, которые почти всегда были пародиями на популярные танцевальные песни и предназначались для исполнения под те же мелодии.^[327] Каждое празднество — майские утренние турниры, летние вечерние танцы на площадях Флоренции, свадьбы, карнавальные шествия и винтажные банкеты на вилле - имело свои собственные тексты, сопровождаемые музыкой и гимнами.

Танцевальные песни и канцонеты, о которых мы говорили, были в основном городского происхождения и тосканскими. Другой вид популярных любовных стихотворений, общих для всех диалектов Италии, можно рассматривать как особое произведение этой страны. В последнее время много написано об этих *Риспетти*, *Страмботти* и *Сторнелли*. [328] Были собраны обширные коллекции, чтобы проиллюстрировать их местные особенности. Их сходства и непохожести были подвергнуты критическому анализу, и большая изобретательность была затрачена на решение проблемы их происхождения. Будет полезно предварить то, что должно быть сказано о них, некоторым объяснением терминов. Для начала существуют два различных вида. *Сторнелло Риторнелло* или *Фиоре*, называемое также *Чуре* на Сицилии, на самом деле состоит из двух или трех стихов, начинающихся с названия цветка. Таким образом, [329]:

Fior di Granato!
Bella, lo nome tuo sta scritto in cielo,
Lo mio sta scritto sull'onda del mare.

Риспетто и *Страмботто* - два названия одной и той же песни, которую в северо-восточных провинциях также называют *Виллотта*, а на Сицилии *Канцуне*. [330] Строго говоря, термин *Страмботто* следует ограничивать литературными имитациями популярного *Риспетто*. В Тоскане рассматриваемый текст состоит в своей обычной форме из четырех поочередно рифмующихся десятисложных строк, за которыми следует то, что технически называется *ripresa*, или повторением, которое может состоять из двух, четырех или даже более стихов. Хотя это не совсем октавная строфа, иногда она принимает такую форму и состоит из двух пар из трех чередующихся рифм, завершающихся двустушием. В следующем примере четверостишие и *отрывок* хорошо обозначены [331]:

Quando sarà quel benedetto giorno,
Che le tue scale salirò pian piano?
I tuoi fratelli mi verranno intorno,
Ad un ad un gli toccherò la mano.
Quando sarà quel dì, cara colonna,
Che la tua mamma chiamerò madonna?
Quando sarà quel dì, caro amor mio?
Io sarò vostra, e voi sarete mio!

На Сицилии *Canzune* представляет собой строфу из восьми строк, поочередно рифмующихся на два звука. Однако некоторые особенности в структуре строфы делают вероятным, что первоначально это было четверостишие, за которым следовало *отрывок* той же длины. Таким образом, [332]:

Quannu nascisti tu, stidda lucenti,
'N terra calaru tri ancili santi;
Vinniru li Tri Re d'Orienti,
Purtannu cosi d'oru e di brillanti;
Tri aculi vularu prestamenti,
Dannu la nova a punenti e a livanti;
Bella, li to' billizzi su' putenti!

Avi nov'anni chi ti sugnu amanti.

На северо-востоке *Виллотта* состоит из простого четверостишия. Примером такой формы является следующая[333]:

Quanti ghe n'è, che me sente a cantare,
E i dise;—Custia canta dal bon tempo.—
Che prego 'l ciel che me possa aiutare;
Quando che canto, allora me lamento.

Хотя это ведущие виды *Риспетто*, *Канзуне* и *Виллотта*, каждый район демонстрирует множество второстепенных и сложных форм. То же самое можно сказать о *Сторнелло*, *Риторнелло* и *Чуре*. Названия тоже применяются очень по-разному; без педантизма было бы невозможно поддерживать идеальную точность в их употреблении.[334] Достаточно указать на два широких класса, на которые делится популярная поэзия такого рода. На будущее я буду называть один сорт *Риспетти*, другой - *Сторнелли*.

Сравнительный анализ дает понять, что *Риспетти* и *Сторнелли*, разбросанные по всем провинциям Италии, составляют общий фонд. Иными словами, мы не встречаем *риспетти* каждого диалекта, ограниченного их собственным регионом; но один и тот же оригинальный *риспетто*, возможно, ныне утерянный из виду, был адаптирован и преобразован в соответствии со вкусом и идиомой нескольких провинций. Восстановить примитивный тип, с уверенностью определить в каждом конкретном случае истинный источник этих текстов, вероятно, невозможно. Все, что мы знаем наверняка, - это то, что за кажущимися диалектическими расхождениями вульгарная поэзия итальянцев представляет безошибочные признаки идентичности.[335] Какая провинция была первобытной родиной *риспетти*; будь то Сицилия, где способность к их воспроизведению все еще наиболее ярка[336]; или Тоскана, где они, безусловно, достигают своего наиболее чистого форма и высочайшая красота; или все ли сельские районы Италии внесли свою долю в общий фонд - это трудные вопросы, которые еще ни в коем случае не получили удовлетворительного решения. Профессор д'Анкона выдвигает теорию, которая слишком правдоподобна, чтобы ее можно было игнорировать молча. *Риспетти*, предполагает он, впервые были произведены на Сицилии, откуда они путешествовали по Центральной Италии, подвергаясь диалектической трансформации в Тоскане и там же достигая совершенства своей структуры.[337] Многочисленные незначительные указания приводят к выводу, что их первоначальный языковой тип был южным. Образы, которые также часто встречаются в стихах, которые по сей день поют крестьяне высокогорья Пистойя, включая частые упоминания моря с метафорами, заимствованными у апельсиновых деревьев и пальм, по-видимому, указывают на место рождения Сицилии.[338] Кроме того, у нас есть ранние свидетельства о шести *наполитанах*, скопированных с мальябекской рукописи четырнадцатого века, которые демонстрируют переход от южных идиом к тосканской структуре.[339] Один из них все еще существует на нескольких диалектах под названием *La Rondinella importuna*. [340] Поэтому несомненно, что многие *риспетти* очень древние, восходящие к швабскому периоду, когда сицилийская поэзия, как мы видели, подверглась процессу *тосканеджаменто*. Однако теория д'Анконы слишком гипотетична и, можно также сказать, слишком изящна, чтобы быть принятой безоговорочно.

Во всяком случае, один момент можно считать несомненным. Хотя *риспетти* все еще звучат на устах *контадини*; хотя мы можем слышать, как они эхом разносятся с ферм и полей по всей Италии; хотя обширные коллекции, которыми мы располагаем, были недавно собраны благодаря декламации *viva voce*; все же они, возможно, такие же древние, как и диалекты. Доказательством этой древности является тот факт, что независимо от того, берем ли мы литературные *страмботти* Полициано в качестве стандарта или *пастиччи*, *инкатенатуру* и *интрекчиатуру* шестнадцатого века в качестве ориентиров, мы находим фразы и стиль, знакомые нам в современной сельской лирике.^[341] *Серената* Бронзино и *Инкатенатура* Бьянчино содержат встроенные в свою структуру частушки, которые были повсеместно известны в шестнадцатом веке и которые люди поют до сих пор с незначительными изменениями. Возрождение тосканской литературы привлекло внимание ученых людей к красоте этих текстов. Полициано, писавший Лоренцо Медичи в 1488 году и описывающий свое путешествие с Пьетро по Монтепульчано и Аквапенденте в мае месяце, говорит, что он и его спутники развлекались *rappresaglie* или переделками песен, которые они слышали по дороге.^[342] Его дорога привела его через то, что до сих пор является одним из лучших источников местных стихов и музыки; и мы можем полагать, что в конце пятнадцатого века *контадини* этого района пели почти те же слова, что и сейчас. Также, когда мы исследуем точки сходства и различия в итальянских *Риспетти* и *Сторнелли* том виде, в каком они существуют сейчас, в этой древности нет ничего невероятного. Ничто, кроме преклонного возраста, не может объяснить их адаптацию к тону, чувствам, фантазиям, привычкам и языку стольких регионов. Должно быть, потребовалось не одно-два столетия, чтобы стереть их первоначальные углы, стереть специфический отпечаток места их рождения и сделать их похожими на домашние постановки в Венеции не меньше, чем в Палермо, в тосканском Монтальчино и лигурийском Кьявари.

Живучести народной памяти до того, как она была испорчена образованием, вполне достаточно, чтобы объяснить сохранение этих текстов на протяжении нескольких сотен лет. При этом их широкое распространение не должно предполагать трудностей. Италия в средние века предлагала более быстрые средства общения между жителями своих провинций, чем это было с момента заселения страны в 1530 году. Когда освобождение Коммун дало новый импульс интеллектуальной и коммерческой деятельности, началось неуклонное и постоянно растущее перемещение из одного города в другой. Коммерческая предприимчивость привела бюргеров Пизы, Лукки, Флоренции, Венеции, Генуи к тому, что они утвердились в качестве банкиров и посредников, брокеров и промышленников в Риме и Неаполе. Воины приключений стекались с юга и сделали северные города своим временным пристанищем. Святители Гаргано, Лоретто и Ассизи привлекали паломников со всех сторон. Дворяне Романьи действовали как *подеста* за пределами Апеннин, в то время как ломбардцы открывали магазины в Палермо. Церковники, выросшие на Ривьере, носили митру во время Марша; уроженцы Сполетано преподавали в школах Болоньи и Павии. Литераторы, гуманисты и художники не имели определенного места жительства, но скитались, подобно солдатам-наемникам, из города в город в поисках лучшей доли. Студенты переходили из школы в школу в соответствии с тем, как их привлекала слава великих профессоров. Партийные распри в содружестве вынудили целые семьи, такие как флорентийские Уберти, Альберти, Альбицци, Строцци, отправиться в изгнание. Завоеванные города, такие как Пиза, сотнями отправляли своих бюргеров в качестве эмигрантов, слишком гордых, чтобы нести иго врагов, которым они сопротивлялись. Не обошлось без влияния княжеских дворов и в смешении уроженцев разных округов. Изучаем ли мы в таком случае

Новеллу, или истории великих домов, или биографии выдающихся итальянцев, или отчеты университетов, мы приходим к выводу, что с 1200 по 1550 год между департаментами Италии существовали постоянные и оживленные сношения по суше и морю. Это взаимное влияние не прекращалось до тех пор, пока две деспотические расы, австрийская и испанская, не заковали каждую отдельную провинцию в одиночные цепи. При таких условиях социального обмена в эпоху, когда язык находился в процессе формирования, нет ничего странного в том, что сельская поэзия юга акклиматизировалась в центральной и северной Италии. Но сама легкость передачи и вероятная древность этих текстов должны заставить нас проявлять осторожность при принятии любых жестких гипотез об их происхождении. Разумно предположить, что такое передаваемое достояние, как любовные стихи, могло быть произведено повсеместно и быстро распространено, причем лучшее из каждого центра выживало в результате естественного процесса отбора. Наконец, какой бы точки зрения ни придерживались на их формирование и возраст, у нас есть все основания полагать, что пятнадцатый век был плодотворным периодом производства и накопления. Ближе к концу *кватроченто* они привлекли любопытство литературных поэтов, которые начали им подражать, и в следующие сто лет их в большом количестве передавали в прессу.[343]

В дополнение к влиянию, которое эти популярные тексты оказали на светскую литературу золотого века Возрождения, к ним проявляется чрезвычайный интерес как к местному виду стихосложения, восходящему к глубокой древности и до сих пор сохранившемуся во всех уголках страны. В них мы анализируем итальянский поэтический гений у его истоков и в его наиболее подлинных условиях. Как из их качеств, так и из недостатков можно сделать выводы, которые находят применение и иллюстрацию в торжественных произведениях прославленных певцов. Единственной темой *Риспетти* и *Сторнелли* является любовь; но любовь во всех ее проявлениях и со всей свитой сопутствующих эмоций — ожиданием, плодовитостью, разочарованием, ревностью, отчаянием, отвержением, предательством, дезертирством, мольбой, презрением — радостью присутствия, муками отсутствия, экстазом единения, агонией расставания — любовь естественная и незатронутая, бурная или безмятежная, целомудренная или охваченная желанием, властная или смиренная, бурно страстная или с оттенком спокойствия. согласие — любовь, меняющаяся при любых настроениях и темпераментах, но никогда не теряющая своей спонтанности, искренности и правдивости. Инстинкты людей чисты, и их выражения любви на удивление свободны от грубости. По крайней мере, это почти повсеместно относится к текстам, собранным по всей стране. Приближаясь к городской жизни, они теряют свою изысканность, а продукты города нередко отличаются самой грубой непристойностью.[344] Литературная форма многих из этих шедевров демонстрирует красоту ритма, утонченность очертаний, которые у нас ассоциируются с мелодиями лучшего итальянского периода — с песнопениями Перголезе, песнями Сальватора Розы. Когда мы сравниваем их сюжет с сюжетом наших северных баллад, мы замечаем заметный недостаток легенд, суеверий или гротескной фантазии. В этих песнях, изливающихся среди оливковых и миртовых рощ Италии, нет ведьм, драконов, демонолюбцев, нет заколдованных лесов, нет мифических героев, нет благородных личностей, мало призраков, мало снов и видений. Человеческой натуре, сознающей удовольствие и боль, считающей свою примитивную эмоцию адекватным мотивом для стихотворения, тонко модулируемого тысячью тональностей, здесь достаточно самой себя. Отголоски, привнесенные из внешнего мира страсти, романтики и действия в этот зачарованный уголок сердца влюбленного, редки и слабы. Несмотря на все свои национальные перипетии, итальянские крестьяне в стихах следовали одной-единственной

цели. *Риспетти* всех времен, местностей и диалектов образуют один длительный, постоянно меняющийся дуэт между Тобой и мной, *дамой* и *дамо*, вечными героями пьесы о молодости и любви.

Это отсутствие легендарного и исторического материала отмечает основное различие между итальянским и тевтонским вдохновением. Среди итальянских сообществ практическое историческое чувство было развито рано и поддерживалось традициями классического прошлого. Это требовало позитивного, а не образного отношения к современным фактам и мифам. В народе этому требованию удовлетворяли *Истории*, *Причитания* и Хроники в прозе. Действительно, очень немногие реликвии романтической или реальной истории сохранились в текстах песен сельского населения. Лишь кое-где, в смутных намеках на сицилийскую вечерню и норманнское завоевание, в сказании о баронессе ди Карини или в северной легенде о Розмунде в популярной форме *La Donna Lombarda*, мы находим слабую аналогию между итальянскими и тевтонскими балладами.[345] Драматические, мифические и эпические элементы почти полностью отсутствуют в подлинной народной лирике.

Это утверждение требует некоторой оговорки. Четыре тома "*Повести Фьябе и Ракконти*", недавно опубликованные синьором Питре, доказывают, что у сицилийцев в прозе, по крайней мере, есть богатая литература, соответствующая немецким сказкам и скандинавским сказкам.[346] Однако эта литература не получила поэтической обработки ни в одной из существующих южных песен, которые были опубликованы, за исключением нескольких, которые уже были замечены. В то же время следует упомянуть, что сборники текстов песен на северо-западных диалектах, особенно *Canti Monferrini*, *Canzoni Comasche* и *Canti Leccesi*, содержат образцы подлинных баллад. Казалось бы, контакт с французскими и немецкими пограничниками вдоль альпийского вала привнес в Пьемонт и Ломбардию форму лирики, которая по сути не является итальянской. Будь в моем распоряжении достаточно места, я бы хотел процитировать *донну Ломбарду*, *Могли Инфеделе*, *Джузеппину Паррисиду*, *принцессу Джованну*, *Джулиано делла Кроче Бьянку*, *Чечилию*, *Ре Карлино*, *Морандо* некоторых других из коллекции Ферраро.[347] Они иллюстрируют то, что чрезвычайно редко встречается в популярной итальянской поэзии, как тему, так и манеру, характерные для Северной баллады. Пусть следующих стихов из *La Sposa per Forza* будет достаточно[348]:

Я люблю мадону и р'ха брассаджа,
Сувру и кофе и р'ха минэ;
Храни меня, ра, нуаретта,
Я люблю дждже, когда ты живешь в моей дуне.
Я никогда не видел, чтобы ты восторгался дждже;
И как я справлялся с этим для тебя;
Сма ча вожа реж бел дждже
Ра мне мама м'на мандира.

Для специалистов по сравнительной мифологии в целом и для изучающих английский язык в частности, наиболее интересной из этих редких итальянских баллад, несомненно, является та, которая известна как *L'Avvelenato*. [349] Насколько мне известно, оно уникально в итальянском языке; и его соответствия с северной балладной литературой не были замечены, пока я не указал на них в 1879 году.[350] В свою работу о популярной итальянской поэзии профессор

Д'Анкаона включил следующую песню, которую он слышал из уст молодого крестьянина Пизанского района[351]:

Dov'eri 'ersera a cena
Caro mio figlio, savio e gentil?
Mi fai morire
Ohimè!
Dov'eri 'ersera a cena
Gentile mio cavalier?—
Ero dalla mia dama;
Mio core stà male,
Che male mi stà!
Ero dalla mia dama;
'L mio core che se ne và.—
Che ti diènno da cena,
Caro mio figlio, savio e gentil?
Mi fai morire,
Ohimè!
Che ti diènno da cena,
Gentile mio cavalier?—
Un anguilletta arrosto,
Cara mia madre;
Mio core stà male,
Che male mi stà!
Un anguilletta arrosto,
'L mio core che se ne và.

Другие версии того же стихотворения встречаются на диалектах Венеции, Комо и Лекко с такими вариациями, которые доказывают, что все они являются ответвлениями от какого-то оригинала, ныне утерянного в глубокой древности. О том, что он существовал и был известен еще в середине семнадцатого века, свидетельствует намек в *Цикалате* в "*Жилище Паделлы и делла Фриттура*", прочитанной перед Академией Круска Лоренцо Панчиатици в 1656 году.[352] Несколько строк также цитируются в *инкатенатуре* Cieco Fiorentino, опубликованной в Вероне в 1629 году.[353] Любой, кто знаком с нашими пограничными менестрелями, сразу поймет, что это всего лишь итальянская версия Баллады о лорде Дональде или лорде Рэндале.[354] Идентичность между ними становится еще более поразительной при анализе нескольких ломбардских версий. В "Комо", например, молодой человек составляет завещание; и это последний стих[355]:

Cossa lassè alla vostra dama,
Figliuol mio caro, fiorito e gentil,
Cossa lassè alla vostra dama?
La fôrca da impiccarla,
Signora mama, mio cor sta mal!
La fôrca da impiccarla:

Ohimè, ch'io moro, ohimè!

Та же версия содержит эпизод "Отравленных гончих"[356]:

Coss'avì fâ dell'altra mezza,
Figliuol mio caro, fiorito e gentil?
Cossa avì fâ dell'altra mezza?
L'hô dada alla cagnòla:
Signôra mama, mio core sta mal!
L'hô dada alla cagnòla:
Ohimè, ch'io moro, ohimè!
Cossa avì fâ della cagnòla,
Figliuol mio caro, fiorito e gentil?
Cossa avì fâ della cagnòla?
L'è morta drê la strada;
Signôra mama, mio core sta mal!
L'è morta drê la strada:
Ohimè, ch'io moro, ohimè!

Стоит упомянуть, что одна и та же баллада принадлежит в несколько иных формах немцам, шведам и другим народам тевтонского происхождения; но, насколько мне пока удалось выяснить, она остается единственным образцом такого рода популярной литературы в Италии.[357] Это явление исключительное, и хотя при объяснении могут быть выдвинуты гипотезы, невозможно, пока не будут проведены дальнейшие исследования параллельных примеров, выдвинуть теорию о том, как эта баллада проникла так далеко на юг, в Тоскану.

ГЛАВА V.

ПОПУЛЯРНАЯ РЕЛИГИОЗНАЯ ПОЭЗИЯ.

Тринадцатый век—Вспышка фанатизма флагелланта —*Баттутти, Бьянки, Дисциплинати*— Приобретают имя *Лаудези*—Якопоне да Тоди—Его Жизнь—Его гимны—*Корротто*— Францисканская поэзия—Сборник Трезатти—Степени духовного экстаза—Восхваления братств—Бенивьени—Фео Белькари и флорентийских авторов гимнов- Отношение к светским танцам—песни-Истоки театра—В Италии почти не было настоящих пьес о чудесах— Умбрийский *Дивозиони*—Похвала становится драматичной—Страстные пьесы—Средневековые объекты—Сцена в церкви или в оратории—*Сакра Раппредставительство*—Флорентийский вид—Братства для мальчиков—Названия *Феста*—Теория его происхождения—Представления в средневековой Италии—Представления в День Святого Иоанна во Флоренции—Их механизм—Флорентийский *Инженьеры*—Сорок три пьесы в сборнике Д'Анконы —Их авторы- "Блудный сын"—Элементы фарса—Интермедии и музыка—Три класса *Священного Раппредставительства*—Библейские сюжеты—Легенды о святых—Популярная *новелла*—Обращение Магдалины—Анализ пьес.

История популярной религиозной поэзии возвращает нас к первой эпохе итальянской литературы и к разногласиям XIII века. Вся Италия была разорвана на части междоусобной борьбой Фридриха II. с Иннокентием III. и Григорием IX. Народ видел, как два вождохристианского мира вели открытую войну, обмениваясь анафемами и делая каждый то, что в его силах, чтобы сделать невозможными мир и дружбу. Милан огласился воплями *патерини*, сожженного на площади по приказу нетерпимого понтифика. Падуя эхом отзывалась на стоны жертв Эццелино, сотнями и тысячами обреченных на смерть в его мрачных геонах или выброшенных искалеченными на поля сражений. Южные провинции кишели сарацинами, которых неверный император призвал к себе на помощь против фанатичного папы. Казалось, что эпоха, ставшая свидетелем утверждения независимости Италии и роста вольных городов, вот-вот закончится хаосом кровопролития, пожаров и безумной жестокости. Апогей страданий и ярости был достигнут в Крестовом походе, начатом Александром IV. против тиранов Тревизанских границ. Когда Эццелино умер как собака в 1259 году, обезумевшее население поверило, что его демон теперь освобожден от цепей плоти и отправлен к стихиям, чтобы творить свою волю на свободе. Князь тьмы был повсюду и угрожал. Хотя монстр погиб, миф о зле, который пережил его, обладал силой завораживать и был невыносим.

Совесть людей, обезумевших при виде такого беззакония и страданий, лишенных духовного руководства, брошенных на произвол плохого правительства, внезапно дала о себе знать в неопишемом движении религиозного террора. "В 1260 году", - писал Падуанский хронист,^[358] "когда Италия была осквернена многими ужасными преступлениями, внезапное и новое возмущение охватило сначала народ Перуджи, затем римлян и, наконец, население всей Италии, которое, обуреваемое страхом Божьим, вышло процессией, кроткое и низкопробное". , старые и молодые, вместе, по городским улицам и площадям, обнаженные, если не считать поясных ремней вокруг чресел, держа в руках кожаный кнут, со слезами и стонами хлеща себя по плечам, пока не потекла кровь. Не только днем, но и ночью, в сильный зимний холод, с зажженными факелами они бродили сотнями, тысячами, десятками тысяч по церквям и падали ниц перед алтарями, ведомые священниками с крестами и хоругвями. То же самое происходило во всех деревнях и поселках, так что поля и горы оглашались криками грешников, взывающих к Богу. Все музыкальные инструменты и песни о любви смолкли; в городах и деревнях были слышны только жалобные вопли кающихся".

Следует отметить, что этот фанатизм флагеллантов зародился на нагорье Умбрии, на родине Святого Франциска и в центре пиетистского искусства, где пафосные страсти людей разжигались быстрее, чем где-либо в Италии. *Баттутти*, как их называли, образовывали не просто секту. Население целых городов, побуждаемое непреодолимым порывом, в котором было что-то от дионисийского безумия, двинулось вперед, как будто началось переселение расы. Слепой инстинкт, опьянение религиозным безумием гнали их беспокойно и бесцельно с места на место. У них не было ни Святой Земли, ни усыпальницы мучеников в поле зрения. Только невыразимый ужас грядущего суда, только уколы духовного предчувствия, яростная жажда сочувствия к обычным актам бреда, соблазны экзальтации, разделяемой тысячами, гнали их вперед, мрачные стада, подобные Менадам гнева Божьего. Это восстание всех классов, поднимавшееся от низших, охватывавшее средние слои и смешивавшее высшие в потоке одного беспорядочного множества, угрожало самой структуре общества.^[359] Раскаяние и раскаяние, проявленные в масштабах такой колоссальной величины, сопровождаемые случаями такого страстного исступления, приняли вид порока и безумия. Флоренция закрыла свои ворота перед полуобнаженным *Баттутти*. В Милане тираны крови Делла Торре

установили 600 виселиц в качестве предупреждения. Манфред окружил своиюжные штаты военным кордоном, чтобы спасти их от заразы. Наблюдатели за холодом диагностировали возрождение как эпидемию или как жажду, сродни той, которая приводит в движение стада бизонов на безлюдной равнине. Потребовались решительные меры драконовского правосудия, чтобы обуздать болезнь, которая угрожала всей нации. Постепенно первая ярость этого фанатичного энтузиазма улеглась. Это был всего лишь симптом морального и интеллектуального замешательства, того, что французы называли *бьюриспруденцией*, в расе, от природы твердой и терпеливой. И все же, когда это прошло, остались стойкие следы волнения. Были созданы мирские братства не только в Умбрии и Тоскане, но почти во всех провинциях полуострова, которые называли себя *Дисциплинаторами Иисуса Христа*. Эти общества стремились продолжить аскетические практики флагеллантов и продлить их страсть к покаянию в более трезвом духе. Бичевание составляло существенную часть их обрядов, но применялось оно благопристойно и умеренно. Их конституция была строго демократической, в пределах, санкционированных духовенством. Они существовали для людей, дополняя, а не заменяя служения Церкви. Со дня своего основания они, похоже, уделяли много внимания декламации гимнов на местном наречии. Эти гимны назывались *Laude*. Написанные для народа и руками народа, они отличались от латинских церковных гимнов большей непосредственностью и грубостью. Никакие ограничения вкуса или литературного искусства не были установлены для выражения пылкого благочестия. Хвалебные стихи в основном посвящались Страстям нашего Господа и использовались как стимул к раскаянию. Со временем эта часть их системы стала настолько заметной, что *Battuti* или *Disciplinati* приобрели более мягкое название *Laudesi*.^[360]

Из *Лаудези* четырнадцатого века вышел один великий поэт-лирик Якопоне да Тоди, чьи гимны охватывают всю гамму религиозных страстей, от нежных эмоций любви до мрачных предчувствий смерти и волнующих видений страшного суда. Читая его, мы слышим истинный лирический крик народного сердца в его нетерпимости к самоограничениям, смешивающий язык эротического экстаза со всхлипами и вздохами всепоглощающей преданности, устремляющейся к небесам на крыльях, движимых энергией человеческого желания. Полет его пьянящего благочестия превосходит самую сильную шестерню церковной гимнологии. Такие строки, как —

Fac me plagis vulnerari,
Cruce hâc inebriari
Ob amorem filii—

всего лишь задай тему для рассказа Якопоне. Резко диссонирующие ноты сталкиваются и смешиваются в его аккордах и разрешаются вспышками страсти, граничащей с безумием. Он переходит от гротеска плебейских образов к картинам возвышенного пафоса, от бессвязных вздохов к фразам, исполненным пронизательного знания сердца, посредством внезапных и спонтанных переходов, которые раскрывают религиозное чувство в его простейшей форме, не испорченной догмой, не смягченной схоластикой. Никто, например, кроме истинного дитя народа, не смог бы найти следующее выражение желания пострадать со Христом^[361]:

O Signor per cortesia
Mandame la malsania
A me la freve quartana
la contina e la terzana,

la doppia cottidiana
Colla grande ydropesia.
A me venga mal de dente
Mal de capo e mal de ventre,
a lo stomaco dolor pungente
en canna l'asquinantia.
Mal de occhi e doglia de fianco
e la postema al lato manco
tyseco me ionga enalco
e omne tempo la frenesia.
Agia el fegato rescaldato
la milza grossa el ventre enfiato,
lo polmone sia piagato
Con gran tossa e parlasia.

Чтобы понять Якопоне да Тоди и составить какое-либо истинное представление о среде, из которой возникли его стихи, необходимо изучить легенду о его жизни, которая, хотя и является легендой, несет на себе печать правды. Это ответвление от Саги о Святом Франциске, яркое выражение того времени, которое ее породило. [362] Якопоне родился в Тоди, одном из тех изолированных древних городов, которые возвышаются на вершинах холмов между долинами Неры и Тибра, на старой почтовой дороге из Нарни в Перуджу. Он принадлежал к семье Бенедетти, которые считались одними из самых знатных в округе. В юности он изучал светское право, получил степень доктора юридических наук и практиковал с острым пристрастием к наживе и, как намекает его биограф, с не меньшим, чем обычное юридическое безразличие к правосудию. Он женился на красивой молодой жене, которую великолепно одевал и отправлял в числе равных себе по всем средневековым увеселительным заведениям. Однако внутренне она была религиозна. Дух Святого Франциска овладел ею; и, неизвестная всей толпе вокруг нее, неведомая своему мужу, она практиковала крайности аскетического благочестия. Однажды она отправилась, по просьбе своего мужа, на веселье знати Тоди; и случилось так, что "пока она танцевала и получала удовольствие вместе с остальными, произошел несчастный случай, достойный величайшего сожаления. Ибо платформа, на которой собралась группа, упала и разлетелась на куски, причинив тяжкие увечья тем, кто стоял на ней. Она так ушиблась при падении, что потеряла дар речи, а через несколько часов после этого скончалась. Якопо, которого по милости Божьей там не было, как только услышал печальную весть о своей жене, сразу же прибежал на место. Он нашел ее при смерти и попытался, как это обычно бывает в таких случаях, развязать ее; но она, хотя и не могла говорить, оказала сопротивление мужу, когда тот развязал ее. Однако он применил силу и одолел ее, расшнуровал и отнес к себе домой. Там, когда она умерла, он собственными руками раздел ее и обнаружил, что под этими дорогими одеждами, рядом с обнаженным телом, на ней была власяница из самой грубой ткани. Якопоне, который до сих пор считал свою жену, поскольку она была молода и красива, такой же, как другие женщины, светской и роскошной, стоял как бы пораженный и онемевший, когда увидел нечто, столь противоречащее его мнению. А потому с того времени он ходил среди людей, как ошеломленный, и больше не казался разумным человеком, как прежде. Причиной этого его изменить внешний вид был не внезапной слабости здоровья, или необычайная скорбь по поводу жестокой смерти своей жены, или каких-либо подобное произойтиренце, но непреодолимое умиление сердца рожден в него образцом для подражания, и новое признание,

что он и его собственную убогость. Поэтому, обратившись к своему собственному сердцу и с горечью вспомнив о многих годах, прожитых так плохо, и видя опасность, в которой он пребывал до того времени, он решил изменить образ своей жизни, и так же, как до сих пор он жил всецело для мира, так и теперь он решил жить всецело для Христа".

Далее биограф Якопоне рассказывает нам, как после этого потрясения он изменился. Он продал все свое имущество и раздал все свое состояние бедным, ничего не оставив себе, но стремясь всеми доступными ему способами выставить себя мерзким и смешным в глазах людей. Однажды он разделся догола, надел на спину ослиную упряжь и таким образом появился среди знати, с которой был знаком раньше. В другой раз он вошел в веселящуюся компанию в доме своего брата без одежды, вымазанный скипидаром и обвешанный перьями, как птица.^[363] Этими безумными выходками он приобрел репутацию слабоумного, и люди называли его Якопоне вместо мессера Якопо де Бенедетти. И все же в этом человеке жил острый дух, который решил буквально стать юродивым ради Христа. Однажды горожанин купил птицу и попросил Якопоне отнести ее к нему домой. Якопоне взял птицу и поместил ее в семейный склеп этого человека, где она и была найдена. На все возражения он отвечал с торжественностью, внушавшей ужас, что *там* настоящий дом гражданина. По прошествии десяти лет, проведенных в подобном самоуничтожении, Якопоне занял низшую ступень францисканского братства. Композиция а Laud, настолько полная духовного огня, что ее вдохновение казалось несомненным, снискала для очевидного безумца эту благодать. В его поведении было что-то благородное, хотя его действия и высказывания свидетельствовали о помутнении рассудка. Ни страха перед адом, ни надежды на рай, говорит его биограф, но бесконечная доброта и красота Бога побудили его принять монашество и подвергнуть себя строжайшей дисциплине. Размышляя о Божественном совершенстве, он пришел к выводу, что считает себя "совершенно отвратительным, мерзким и вонючим, превосходящим самую отвратительную падаль". Частью его религиозной экзальтации было доказывать это самому себе ужасными покаяниями, вместо того чтобы стремиться превратить свое тело в подходящий храм для Божьего духа, ведя здоровый и чистый образ жизни. У него было плотское пристрастие к печени, и чтобы умертвить эту мерзкую привязанность, он раздобыл печень животного и повесил ее в своей камере. Он стал гнилым, кишел паразитами и заразил монастырь своим зловонием. Монахи обнаружили Якопоне, радующегося виду и запаху этого разложения. Проявив здравый смысл, они тогда приговорили его к заключению в общей уборной; но он радовался этому наказанию и сочинил в этом отвратительном месте одну из своих самых страстных од. И все же, хотя он был явно безумен, у него была душа христианина и поэта. Его экстазы не всегда противоречили нашему чувству деликатности. Размышляя о ранах Христа, ему пришло в сердце желание испытать все страдания, которые только возможно человеку, — муки всех душ, осужденных на чистилище, муки всех проклятых в аду, бесконечные муки всех дьяволов, — если бы только, перенося чужие страдания, он мог стать подобным Христу и, наконец, последним из всего мира, попасть в Рай. Не только страсть, но и любовь к Иисусу воспламенили его неопишым восторгом. Он проводил целые дни в пении, плаче, стенаниях и восклицаниях. "Он бежал, - говорит биограф, - в неистовстве любви, и под впечатлением, что он обнимает Иисуса Христа, хватался руками за дерево". Невозможно представить себе более мощное проявление религиозного безумия в расстроенном и в то же время благородно одаренном характере. Непристойная антипатия к природе, характерная для средневекового аскетизма, становится поэтической у гениального сумасшедшего, подобного Якопоне. Его природная пронизательность также не притупилась. Он понял, как далеко папство на практике

отошло от христианства, и обрушился на Бонифация VIII. с самыми горькими оскорблениями. Среди других пророческих высказываний, приписываемых ему, мы находим это, которое наиболее близко соответствует исторической правде: "Папа Бонифаций, как лиса, ты вступил на папский престол, как волк ты царствуешь, и как собака ты покинешь его". За свободу слова Бонифаций отправил его в тюрьму; и в темнице, ликуя, Якопоне сочинил лучшую из своих песнопений.

Таков был человек, который взял за основу религиозную популярную поэзию в Италии и чьи восхваления можно рассматривать как зародыш обширной литературы. Переходя от его жизни к его сочинениям, будет достаточно привести несколько образцов тех гимнов, которые наиболее характерны для его характера. Мы уже видели, как он собрал воедино самые отталкивающие подробности болезни, чтобы выразить свое желание страдать со Христом.^[364] Вот начало песнопения, восхваляющего безумие, которое он охватил с подобным объектом^[365]:

Senno me pare e cortesia
empazir per lo bel messia.
Ello me fa sì gran sapere
a chi per dio vol empazire
en parige non se vidde
ancor sì gran phylosofia.

Эти слова спустя много лет нашли отклик в еще более истеричном гимне Бенивьени божественному безумию, который был заменен в "Карнавалах Савонаролы" на *Триумф* Лоренцо Медичи.

След францисканского поклонения бедности придает некоторый интерес гимну о преимуществах пауперизма. Тема, однако, подкрепляется вескими аргументами в духе книги Ювенала "*vacuus viator*"^[366]:

Povertate muore en pace,
nullo testamento face,
lassa el mondo como jace
e la gente concordate.
Non a giudice ne notaro
a corte non porta salaro,
ridese del omo avaro
che sta en tanta anxietate.

Более правдивыми для опьянения благочестием Якопоне являются следующие строфы, бессвязные от избытка страсти, которые, кажется, являются проявлением одного из самых неистовых моментов его жизни^[367]:

Amore amore che si mai ferito
altro che amore non posso gridare,
amore amore teco so unito

altro non posso che te abbracciare,
amore amore forte mai rapito
lo cor sempre si spande per amore
per te voglio pasmare: Amor ch'io teco sia
amor per cortesia: Fammi morir d'amore.

Amor amor Jesu so gionto aporto
amor amor Jesu tu m'ai menato,
amor amor Jesu damme conforto
amor amor Jesu si m'ai enflammato,
amor amor Jesu pensa lo porto
fammete star amor sempre abbracciato,
con teco trasformato: En vera caritate
en somma veritate: De trasformato amore.

Amor amore grida tuttol mondo
amor amore omne cosa clama,
amore amore tanto se profondo
chi piu t'abbraccia sempre piu t'abrama,
amor amor tu se' cerchio rotondo
con tuttol cor chi c'entra sempre t'ama,
che tu se' stame e trama: chi t'ama per vestire
cusi dolce sentire: Che sempre grida amore.

Amor amor Jesu desideroso
amor voglio morire a te abbracciando,
amor amor Jesu dolce mio sposo
amor amor la morte l'ademando,
amor amor Jesu si delectoso
tu me t'arendi en te transformando,
pensa ch'io vo pasmando: Amor non so o me sia
Jesu speranza mia: Abyssame en amore.

Еще более таинственная глубина звучит в другом гимне во славу самоуничтожения - "Нирване аскетизма"[\[368\]](#):

Non posso esser renato
s'io en me non so morto,
anichilato en tucto
el esser conservare,
del nihil glorioso
nelom ne gusta fructo,
se Dio non fal conducto
che om non cia que fare,
o glorioso stare
en nihil quietato,

lontellecto posato
e laffecto dormire.

Ciocho veduto e pensato
tutto e feccia e bruttura
pensando de laltura
del virtuoso stato,
nel pelago chio veggio
non ce so notatura
faro somergitura
del om che anegato
sommece inarenato
nonor de smesuranza
vincto de labundanza
del dolce mio sire.

Одно из подлинных стихотворений Якопоне настолько отличается по характеру и композиции от остальных и, как вскоре будет видно, настолько важно для истории итальянской драматургии, что требует отдельного рассмотрения.^[369] Это принимает форму диалога между Марией и Христом на кресте, за которым следует плач Девы над ее мертвым Сыном. Посыльный сообщает Матери, что Христос взят в плен:

Donna del Paradiso,
Lo tuo figliolo è priso,
Jesu Cristo beato.
Accurre, donna, e vide
Che la gente l'allide;
Credo che llo s'occide,
Tanto l'on flagellato.

В сопровождении Магдалины, которую она призывает к себе на помощь, Мария спешит к судилищу Пилата и молит о пощаде:

O Pilato, non fare
'L figlio mio tormentare,
Ch'io te posso mostrare
Como a torto è accusato.

Но тут раздаются голоса Хора, представляющего еврейскую толпу:

Crucifige, crucifige!
Omo che se fa rege,
Secondo nostra lege,
Contradice al Senato.

Христа переносят на место страданий, и Мария восклицает:

O figlio, figlio, figlio,

Figlio, amoroso figlio,
Figlio, chi dà consiglio
Al cor mio angustiato!
Figlio, occhi giocondi,
Figlio, co' non rispondi?
Figlio, perchè t'ascondi
Dal petto o' se' lattato?

Они показывают ей крест:

Madonna, ecco la cruce
Che la gente l'adduce,
Ove la vera luce
De' essere levato.

Они рассказывают ей, как Иисуса пригвоздили к стене, не щадя ни одной мучительной детали. Затем она восклицает:

E io comencio el corrotto;
Figliolo, mio deporto,
Figlio, chi mi t'à morto,
Figlio mio delicato!
Meglio averien fatto
Che 'l cor m'avesser tratto,
Che nella croce tratto
Starci desciliato.

Теперь Иисус нарушает молчание и утешает ее, указывая, что она должна жить для Его учеников, и называя имя Иоанна. Он умирает, и она продолжает *Corrotto*[\[370\]](#):

Figlio, l'alma t'è uscita,
Figlio de la smarrita,
Figlio de la sparita,
Figlio [mio] attossicato!
Figlio bianco e vermiglio,
Figlio senza simiglio,
Figlio, a chi m'apiglio,
Figlio, pur m'hai lassato!
Figlio bianco e biondo,
Figlio, volto jocondo,
Figlio, perchè t'à el mondo,
Figlio, cusì sprezzato!
Figlio dolce e piacente,
Figlio de la dolente,
Figlio, à te la gente
Malamente trattato!
Joanne, figlio novello,

Morto è lo tuo fratello;
Sentito aggio 'l coltello
Che fo profetizzato,
Che morto à figlio e mate,
De dura morte afferrate;
Trovârsi abbracciate
Mate e figlio a un cruciato.

На этой ноте тоски стихотворение заканчивается. На всем протяжении оно ведется в диалоге и пронизано драматической энергией. Для страстной музыки благородного и в то же время плавного типа, какую, возможно, сочинил бы Перголезе, она по-прежнему превосходно адаптирована.

Каждую строфу песнопений фра Якопоне можно сравнить с семенем, брошенным в тогдашнюю плодородную почву францисканского ордена, которое принесло тысячекратные плоды в виде своего рода духовной поэзии. Обширное собрание гимнов, опубликованное Трезатти в семнадцатом веке, носит имя Якопоне и включает в себя его подлинные сочинения.^[371] Но мы должны рассматривать основную часть работы скорее как принадлежащую школе Якопоне, чем мастеру. Взятые вместе, эти стихи несут на себе печать солидного возраста, и нет никаких оснований предполагать, что их редактор сомневался в их подлинности. Критичный читатель нашего времени, однако, различает бесчисленные свидетельства сотрудничества и обнаруживает расширение и разбавление более важных тем в обильных излияниях этого монастырского вдохновения. Коллекция Трезатти для Джотто - то же, что Джоттески для коллекции Якопоне Сальвиано. Она представляет собой полное руководство по набожности, составленное в соответствии с духом Святого Франциска. На ее страницах мы читаем о продвижении души от состояния мирской суеты и порока через моральную добродетель к внешнему двору религиозных убеждений. Оттуда мы переходим к покаянию и глубокому ужасу перед грехом. Пройдя область чистилища на земле, мы знакомимся с теорией Божественной Любви, которая обосновывается и развивается на темах, заимствованных из каждого предыдущего шага, достигнутого духом в его путешествии к небесам. На этом заканчивается послушничество души, и мы вступаем в царство экстаза. Поэт купается в безграничном океане опьяняющей любви, вызывает чувственные образы и заставляет их выражать свой восторг преданности, воспроизводя мириадами способов восточные метафоры брака души со Христом, предложенные Песнью песнопений. Последняя ступень в этом восхождении к духовному совершенству достигается в заключительных одах, прославляющих уничтожение — слияние смертной личности с бессмертной, блаженство блаженного видения, Нирвану, реализованную человеком на земле в экстазе. В этот последний момент чувство теряет сознание, язык запинается, язык отказывается выполнять свои обязанности, разум не находит себе места, вселенная кружится в огненных вихрях, мы плывем по волнам метафор, мы тонем в потоках созерцания, все замыкается на *O Altitude!*

Невозможно ни в малейшей степени оценить этот выдающийся памятник францисканского рвения с помощью каких-либо выдержек или описаний. Ее полную силу можно ощутить только при длительном и, по возможности, непрерывном прочтении. Святые Екатерина и Святая Тереза сопровождают нас, пока мы читаем; и когда книга закончена, мы ощущаем, возможно, в первый раз, мощь, величие, непреодолимую притягательность того моря веры, которое

захлестнуло всю Европу в тринадцатом веке. Мы понимаем, как *науфрагар* в поисках прекрасного.

Хотя задача неблагоприятная, историку популярной итальянской поэзии подобает извлечь несколько примеров из этого огромного репертуара анонимных текстов. Опуская сатиры, которые составлены на знакомые монашеские темы тщеславия, человеческих страданий, отвратительности плоти и презрения к миру, я выберу одну строфу о Целомудрии из числа нравоучительных песен[372]:

O Castità bel fiore,
Che ti sostiene amore.
O fior di Castitate,
Odorifero giglio,
Con gran soavitate,
Sei di color vermiglio,
Et a la Trinitate
Tu ripresenti odore.

Таким образом описывается целомудрие в другом месте[373]:—

La Castitate pura,
Più bella che viola,
Cotanto ha chiaro viso
Che par un paradiso.

Бедность, Главные Добродетели и Богословские достоинства получают свое полное восхваление в череде гимнов. Затем следует длинная цепочка пословиц, содержащих много трезвой мудрости, с отрывками поэтического чувства, подобными следующей[374]:

Li pesciarelli piccoli
Scampan la rete in mare;
Grand'ucel prende l'aquila,
Non può 'l moscon pigliare;
Enchinasi la vergola,
L'acqua lassa passare;
Ma fa giù cader l'arbore,
Che non si può inchinare.

Среди од мы можем сначала выбрать эту часть гимна, написанного для исполнения перед яслями, или *presepe*, который обычно исполнялся в церквях на Рождество[375]:

Veggiamo il suo Bambino
Gammettere nel fieno,
E le braccia scoperte
Porgere ad ella in seno,
Ed essa lo ricopre
El meglio che può almeno,
Mettendoli la poppa

Entro la sua bocchina.
Cioppava lo Bambino
Con le sue labbruccia;
Sol la dolciata cioppa
Volea, non minestrucchia;
Stringeala con la bocca
Che non avea dentuccia,
Il figliuolino bello,
Ne la dolce bocchina.
A la sua man manca,
Cullava lo Bambino,
E con sante carole
Nenciava il suo amor fino....
Gli Angioletti d'intorno
Se ne gian danzando,
Facendo dolci versi
E d'amor favellando.

За алтарем в капелле Арена в Падуе находится фреска Джотто, которая иллюстрирует часть этого гимна. Картина, приписываемая Боттичелли, в нашей Национальной галерее иллюстрирует остальное. Дух гимна был воспроизведен с меньшей искренностью в латинском гимне иезуитов, *Dormi, fili, dormi, mater*.

За радостями Марии следуют ее печали. Ниже приводится популярное повторение *Stabat Mater*^[376]:

Or si incomincia lo duro pianto
Che fa la Madre di Christo tanto;
Or intendete l'amaro canto,
Fu crocifisso quel capo santo.
Ma quando che s'inchiodava,
Presso al figliuolo la Madre stava;
Quando a la croce gli occhi levava,
Per troppa doglia ci trangosciava.
La Madre viddelo incoronato,
Et ne la croce tutto piagato,
Per le pene e pel sangue versato
Sitibondo gridar Consummato.

Многие оды посвящены Святому Франциску. Франциск. Один отрывок, повествующий о чуде Стигматов, заслуживает того, чтобы его извлечь^[377]:

La settimana a Laverna,
Stando in orazione,
Ne la parte superna,
Con gran divozione,
Mirabil visione

Seraphin apparuto
Crucifisso è veduto,
Con sei ale mostrato:
Incorporotti stimmate
A lato piedi e mano;
Duro già fora a credere
Se nol contiam di piano,
Staendo vivo et sano
Molti l'han mirate,
L'ha morte dichiarate,
Da molti fu palpato.
La sua carne bianchissima
Pareva puerile;
Avanti era brunissima
Per gli freddi nevili;
La fe amor si gentile,
Parea glorificata,
Da ogni gente ammirata
Del mirabil ornato.

Покаянные гимны звучат вместе с трубами Суда и стонами заблудших душ. Есть один ужасный плач человека, который раскаялся *после смерти*; другой - о том, кто встает из могилы, *проклятый*.^[378] Судный день вдохновляет строфы, насыщенные мрачными аккордами и свинцовым падением^[379]:

Tutta la terra tornerà a niente,
Le pietre piangeranno duramente,
Conturbaronsi tutti i monumente,
Per la sententia di Dio onnipotente
Che tutti sentiranno.

.....

Allora udrai dal ciel trombe sonare,
Et tutti morti vedrai suscitare,
Avanti al tribunal di Christo andare,
E 'l fuoco ardente per l'aria volare
Con gran velocitate.

.....

Porgine aiuto, alto Signor verace,
E campane da quel foco penace,
E danne penitentia si verace
Che 'n ciel possiam venir a quella pace
Dove in eterno regni.

Это *Diesel*, адаптированный для людей и расширенный по своим мотивам.

Экспозиция и выражение Божественной Любви занимают больше места, чем в любом другом разделе серии. Мистическая психология, разработанная с схоластической тонкостью аргументации и тонким анализом всех степеней чувства, достигает кульминации в лирических восторгах, лишь менее хаотичных, чем строфы, уже процитированные у Якопоне. Поэт разражается короткими восклицаниями[380]:

O alta Nichilitate,
Dhe mi di dove tu stai!

Он падает в обморок перед алтарем в порыве эмоций[381]:

Languisco per amore
Di Gesù mio Amatore.

Мы видим перед нашими глазами трансy Святой Екатерины, так хорошо и с чувственной силой изображенные Содомой. Затем он возобновляет Песнь Песней Соломона в строфах, которые нужно сосчитать до ста, празднует брак Христа и души или ищет грубые плотские метафоры, чтобы передать свой смысл[382]:

Del tuo bacio, amore,
Degnami di baciare.
Dhe baciarmi, dolcezza
Di contrizione,
Et dolce soavezza
Di compunzione,
O santa allegrezza
Di devozione,
Per nulla stagione
Non m'abandonare.
Poi che 'l bacio sento,
Bevo a le mammelle
C'hanno odore d'unguento;
Pur le tue scintille
A bever non so lento
Con le mie maxille,
Più che volte mille
Vò me inebriare.

Пусть этого будет достаточно. Языком сладости и монашеской любви мы вскоре пресыщаемся. Если бы *крецендо* эротической экзальтации не завершилось, наконец, юбилеем непостижимой страсти, смешивающей бессвязность бреда с фрагментами теософии, которые могли быть заимствованы из старых александрийских источников или из темных регионов Востока, исследователь нашего века пришел бы в ужас от некоторых из этих гермафродитических гимнов, как если бы он был свидетелем диких проявлений нимфолепсии у девушки, которую он считал вменяемой.

В течение двух столетий, последовавших за смертью Якопоне (1306?), Восхваления Братств продолжали составлять особую ветвь популярной поэзии; и в пятнадцатом веке они были написаны в значительных количествах людьми с хорошим образованием. Как и все гимны, эти духовные песни отличаются не столько литературным качеством, сколько набожностью. Трудно найти такую, которая достигла бы пика вдохновения Якопоне. Многим из более поздних композиций даже не хватает религиозного чувства, и, похоже, они были написаны как самостоятельная работа. Например, произведения Лоренцо Медичи имеют такое же отношение к его *Канти Карнасялески*, как "оды святым" Понтано имеют такое же отношение к его элегиям и байской лирике. Это было неизбежно в эпоху, насыщенную враждебными идеалами классического Возрождения, когда платонический теизм угрожал вытеснить христианство, а общество было пропитано холодным цинизмом. И все же даже в шестнадцатом веке те гимны, которые шли прямо из сердца народа, трепещущие сильными вибрациями проповеди Савонаролы, все еще отличаются почти неистовым благочестием. Среди многих флорентийских авторов гимнов, испытавших это влияние, Джироламо Бенивьени занимает наиболее выдающееся место как за чистоту своего стиля, так и за искренность своего религиозного чувства. Я приведу рядом две версии из его Хвалебной книги, иллюстрирующие крайние пределы благочестивых эмоций — спокойствие медитативного благочестия и спазмы страстного энтузиазма. Первый - небольшой гимн Иисусу, глубоко прочувствованный и выраженный с изысканной простотой[383]:

Иисус, тот, кто с Тобою
не страдает от боли и потерь,
Пронзенный на жестоком кресте,
никогда не обретет покоя.

Господи, будь добр ко мне:
Дай мне тот душевный покой,
Который в этом мире, таком слепом
И лживом, пребывает только с Тобой.

Дай мне ту борьбу и боль,
Помимо которых тщетна
Твоя любовь на земле, чтобы обрести
Или искать доли в Тебе.

Если, Господи, только с Тобой
познаются мир и любовь Сердца,
Мое сердце будет принадлежать Тебе,
чтобы всегда пребывать с Тобой.

Здесь, в моем сердце, зажги
Свой огонь, чтобы питаться им,
Пока, сгорая понемногу,
Он не угаснет, чтобы жить с Тобой.

Иисус, тот, кто с Тобою

не страдает от боли или утраты,
Пронзенный на жестоком кресте,
никогда не обретет покоя.

Второе - отголосок панегирика безумию Якопоне, продолженного и развитого с любовной экстравагантностью[384]:

Никогда не было такой сладостной радости,
Радости столь чистой и сильной,
Как с усердием, любовью и страстью
принять Таким образом святое безумие Христа.

Те, кто безумен в Иисусе, пренебрегают
Всем, что ищет и ценит мудрый человек;
Богатство и положение, помпезность, гордость, восторг,
Удовольствие и славу презирает их душа;
Печаль, слезы и жертвы,
Бедность, страдание и низкое положение,
Все, что ненавидят мудрецы,
ищет христианин в своем безумии.

Те, кто безумны ради Христа на небесах,
Если, быть может, их и восхваляют, скорбят,
Видя, что хвала, которая им воздается,
Была отнята у Бога; но ненависть и презрение
переносятся с радостью и ликованием души:
христианин слушает и улыбается от радости,
Когда он слышит насмешку своего врага, ибо он
Прославляется и торжествует в святом безумии.

Многие сборники хвалебных песнопений были рано переданы в печать; и из них у нас есть превосходное современное переиздание в *"Духовной похвале Фео Белькари и ди альтри"*, куда входят гимны Кастеллано Кастеллани, Бернардо Джамбуллари, Франческо Альбицци, Лоренцо Медичи, Лукреции Торнабуони и братьев Пульчи.[385] Изучая этот сборник, мы понимаем, что между *Похвалой* и *Балладой* людей часто есть небольшая, но формальная разница. Большое количество из них представляют собой пародии на любовные или непристойные песни, начинающиеся почти с одних и тех же слов и предназначенные для исполнения под одни и те же мелодии. Таким образом, знаменитая баллада *"О ваге монтанине и пастореле"* становится *"О ваге ди Джезу, о верджинелле"*. [386] Направление для исполнения *Crucifisso a capo chino* — это *Cantasi come-Una donna di fino amore*, грубая уличная песня, популярная среди простого люда.[387] *Верджине, альта Регина*, моделируется по *Galantina, morosina*; я сын *quella pecorella* по мне сына *quella* виланелла; без в *Ла мала по л Анима МИА св ва о БЕЗ в Ла Вилла ла Белла Лунга СЭ нэ ва*. [388] Другие являются имитациями карнавальных припевов, известных своей грубостью и непристойными намеками. [389] Ясно, что *Laudes* задолго до появления Rowland Hill осознали преимущество того, что не позволяли дьяволу владеть всеми хорошими мелодиями.

Можно было бы указать и на другие параллели между флорентийскими хвалебными песнопениями и гимнами возрождения нынешнего столетия. И все же, насколько итальянские религиозные чувства более чувственны и эротичны, чем у тевтонских народов, настолько и Похвалы более откровенно эмоциональны, чем самые смелые высказывания американского или английского евангелизма. Как недавно заметил один превосходный итальянский критик, любовные и религиозные стихи того народа отличались только различием их объекта. Экспрессия, стихосложение, мелодия, высота чувства остались неизменными. "Мужчины пели одни и те же *жестрамботти* Пресвятой Деве и даме своей любви, розе Иерихона и красной розе балкона".^[390] Эта путаница разноречивых чувств, по-видимому, не вызвала никакого представления о неприличии. В противном случае Савонарола вряд ли позволил бы своим новообращенным бродить по улицам, распевая строфы, которые немногим лучше, чем эхо из борделя или пародии на "Хор менад" Полициано. Итальянцы никогда не были набожны в том же смысле, что северные народы. Их популярная религиозная поэзия - это лирика эмоций, лирика чувств, теряющих сдержанность в порыве сладострастного экстаза. Для них "музыка - это плач о любви или молитва, обращенная к Богу"; и обе составляющие музыки неразлично сливаются в их гимнах. Как им не хватает возвышенных хоралов периода Реформации в Германии, так и серьезных и медитативных псалмов, для которых Бах создавал свои мелодии.

Истоки итальянского театра были тесно связаны со служением *Лаудези*. И здесь следует четко указать, что эволюция Священной Драмы в Италии шла иным путем, чем тот, с которым мы знакомы во Франции и Англии. Представления о чудесах и Мистерии, должным образом так называемые, по-видимому, не были распространены среди итальянцев в раннем средневековье. Действительно, есть одно исключение из этого общего утверждения, которое предостерегает нас от осторожности и которое доказывает, что циклическая священная пьеса была показана по крайней мере в одном месте в очень ранние времена. В Чивидале, в округе Фриули, дважды, в 1298 и 1303 годах, был поставлен "*Христос*", охватывающий основные события христианской истории от Страстей Господних до Второго Пришествия. Из скудных заметок, касающихся этого, мы можем составить мнение, что оно длилось более трех дней, что его читало духовенство, почти наверняка на латыни, и что представление происходило не в церкви.^[391] Фриульские *Люди Христа* были, по сути, Мистерией более примитивного типа, соответствующей *Мистерии Страстей Господних Гребана* и нашим Чудесам в Ковентри или Уидкирке. Но, насколько известно в настоящее время, эта священная игра была изолированным явлением и оказалась бесплодной. Из этого мы можем только сделать вывод, который в противном случае сделал бы очевидным тесный контакт итальянцев с французами, что Тайны не были полностью неизвестны на полуострове. Однако, с другой стороны, кажется очевидным, что две формы сакральной драмы, характерные для Италии, умбрийская *Divozione* и флорентийская *Sacra Rappresentazione*, не были прямым следствием Мистерии. Мы должны проследить их происхождение в религиозных практиках *лаудези*, из которых развился вид драматического представления, и которые передали священную драму в руки этих братств-мирян.

Сначала *Дисциплинаторы Джезу* возносили Хвалу в зале Труппы, стоя перед распятием или дарохранительницей святого, как они изображены на старинных резбах по дереву.^[392] От простого пения они перешли к антифонному пению, а оттуда естественным образом перешли к диалогу и, наконец, к драматическому действию. Проследить этапы этого прогресса отнюдь не

легко; мы также не должны воображать, что это происходило исключительно в местах встреч братств без внешнего влияния. Хотя итальянцы, возможно, и не довели игру Чудес до того совершенства, которого она достигла у северных народов, они, как мы видели, несомненно, знали о ее существовании. Более того, они были знакомы с церковными представлениями, но по своему характеру мало отличались от этой формы средневекового искусства. Изображения яслей в Вифлееме были частью рождественских церемоний в Умбрии, как мы узнаем из отрывка из работ С. Бонавентуры, относящегося к 1223 году.^[393] Не было недостатка и в тех случаях, когда театрализованные представления оживляли церковный ритуал. Среди литургических драм, разыгрываемых священниками и певчими во время службы, можно упомянуть сошествие Ангела Гавриила в праздник Благовещения, шествие волхвов в Богоявление, спуск голубя в день Пятидесятницы и пасхальное представление гроба, из которого было извлечено тело Христа. Таким образом, *Лаудези* нашли прецеденты в самой Литургии для внесения драматического элемента в свои служения.

Приняв более или менее драматичную форму, Лауд приобрел название *Divozione* еще в середине четырнадцатого века. Она была написана разными лирическими метрами, начиная с шестистрочных строф в *оттонари*, проходя через десятистольную *сесту рима* и, наконец, переходя в *оттава рима*, которая стала общей строфой для всех форм популярной поэзии в пятнадцатом веке.^[394] Страсти нашего Господа составили главную тему *Divozioni*; ибо *Laudesi* были по своей первоначальной конституции привязаны к особому размышлению о Его крестных страданиях за грешников. Перуджийские хроники упоминают композиции этого типа под названием *Corrotto*, или траурная песнь. В своей высшей форме это было страстное излияние скорби Марии по ее распятому Сыну — поэтический аналог *Пьеты* живописи, для которой мастера джоттеска, умбрийской школы, Кривелли, а затем и Мантенья, приберегли сильнейшую демонстрацию своих драматических способностей. Мы уже видели, с какого благородного и драматического диалога Якопоне да Тоди начал этот вид композиции.^[395] В то же время *Дивозиони* и Похвалы, из которых они возникли, охватывали широкий круг тем, следуя отрывкам из Священного Писания, предназначенным для чтения в церкви по праздникам и воскресеньям. Таким образом, "Хвала Адвенту" драматизировала Апокалипсис и представила эпизод с Антихристом. История о блудном сыне послужила темой для всемогущего бдения, когда была использована эта притча. Было принято исполнять эти композиции в ораториях после того, как дисциплина братства была должным образом исполнена; и то, что они были исполнены, является важным фактом, который никогда не следует забывать. У каждой труппы была своя коллекция драматических восхвалений, образующих цикл священных мелодрам, сочиненных без литературного завершения и театрального эффекта, но с простой целью выразить посредством диалога суть повествования из Священного Писания.

Опись Перуджийского братства Святого Доменико, датированная 1339 годом, включает крылья и короны для шестидесяти восьми ангелов, маски дьяволов, звезду для волхвов, малиновую мантию для Христа, черные вуали для Мари, две фигуры разбойников-мирян, голубя, символизирующего Святого Духа, кольчугу для Лонгина и другие предметы, которые доказывают, что в тот период должны были разыгрываться не только Страсти, но и драмы, посвященные Богоявлению, Пятидесятнице и Благовещению. Однако у нас нет точных средств установить, когда *Лаудези* покинули свои оратории и начали декламировать *Divozioni* с действием в церкви или на открытой площади. Говорят, что "Compagnia del Gonfalone" представили пьесу римскому народу в Колизее в 1260 году; но хотя братство было основано в том же году, более чем сомнительно, относится ли их знаменитое Увлечение к столь ранней

эпохе.[396] К 1375 году для *Лаудези* стало обычным давать представления в церкви, сопровождаемые проповедью с кафедры. Зрители собрались в неф, и вдоль экрана, отделявшего неф и трансепты от хоров, был возведен помост. Здесь братья играли свои пьесы, в то время как проповедник через соответствующие промежутки времени обращался к людям, объясняя, что они собираются увидеть на сцене, или комментируя то, что было исполнено.[397] Актерами были Хор, проповедником - Хорег. Технически сцена называлась *таламо*. [398] В нем было большое центральное отделение, соответствующее "Логейону" аттического театра, с несколькими комнатами поменьше, называемыми *депутатами*, и галереями наверху, предназначенными для небесных персонажей. Актеры вошли через центральную и две боковые двери, которые называются *reggi*.

Эти умбрийские *Дивозиони* образуют связующее звено между *Laud* тринадцатого и *Sacra Rappresentazione* пятнадцатого века. Они все еще — по крайней мере, по форме, если не по сакральному характеру — сохранились в *Магги* тосканских крестьян, которые ежегодно разыгрываются в деревнях Луккезе и Пистойского нагорья.[399] Трудно сказать, насколько мы правы, считая их совершенно отличными по типу от северных представлений о Чудесах. То, что они возникли в ораториях братств мирян и что они сохранили характер хвалебных песнопений, которые пели после того, как они приняли драматическую форму, может считаться установленным фактом. Более того, им не хватает циклического продолжения и обильной примеси гротескно-комических элементов, которые отличают французские и английские мистерии. Однако мы уже видели, что подобные Мистерии не были полностью неизвестны в Италии и что литургическая драма, разыгрываемая духовенством, с давних времен была частью церковного церемониала в святые дни. Таким образом, мы вправе принять *Divozioni* как итальянский вид рода, который был общим для средневековых народов. Примером может служить развитие готической архитектуры в Центральной Италии. Ее отличие от более величественного и совершенного типа французской и английской готики не составляет отдельного стиля.

Преодолеть разрыв между *Divozione*, используемым в Умбрии, и *Sacra Rappresentazione*, каким оно появилось во Флоренции, становится невозможным из-за отсутствия документов. Тем не менее, кажется, есть достаточные основания полагать, что последнее развилось из первого в пределах братств. В *Сакра Репрезентации* религиозная драма Италии достигла высшей точки своего развития и породила форму искусства, характерную для Флоренции и тосканских городов. Хотя в нем чувствуется определенное сходство с северной пьесой о Чудесах, что доказывает знакомство с французскими *мистериями*, по крайней мере, некоторых драматургов, это явно особый вид. Как и в случае с "Умбрийским разделением", здесь поражает отсутствие гротескных эпизодов; мы также не находим связанных серий "Священного слияния", охватывающих христианскую историю в циклическом драматическом произведении. Этот вид процветал около пятидесяти лет, с 1470 по 1520 год. Эти даты даны приблизительно; ибо, хотя мы знаем, что флорентийская Священная драма недолго просуществовала до второго десятилетия шестнадцатого века, мы не можем установить период ее возникновения. В *Храме Взаимопонимания*, которым мы располагаем в печатном виде, почти все написаны в течение последних тридцати лет пятнадцатого века, и в них настолько заметно сходство стиля и структуры, что им, должно быть, предшествовала серия экспериментов, которые закрепили и конвенционализировали их форму. Как и *Divozioni*, они находились в руках братств, которые заставляли их действовать за свой счет. Поскольку эти труппы были богатыми и включали в себя членов лучших флорентийских семей, их пьесы ставились на сцене с помпой. Актерами были

мальчики, принадлежащие к братствам, которыми руководил Хородидаскал по имени *Фестаджuolo*. Святой Антонино, добрый архиепископ, поддерживал обычай зачислять молодежь всех сословий в религиозные общества, стремясь таким влиянием поощрять здоровую мораль и трезвый образ жизни. Самыми модными братствами были братства Сан-Бастияно или Дель Фреччоне, Дель Вангелиста или Дель Аквила, Дель Арканджело Рафаэлло или Делла Скала — имя святого или его эмблема использовались безразлично. Представления проходили либо в оратории труппы, либо в трапезной монастыря. Луга во Фьезоле и общественные площади также были выбраны для выступлений под открытым небом.^[400] *Либретто* было составлено в строфах октавы, с отрывками из *римской терцы*, и исполнялось речитативом. Интерлюдии частушек с аккомпанементом лютни и виолы оживляли простую *кантилену*; и, судя по отзывам современников, эта музыка была одной из лучших. Обычно выбиралось время после вечерни. Вход в зал был бесплатным, но, вероятно, по приглашению только друзей и родственников молодых актеров. *Sacra Rappresentazione* было общим названием спектакля; но мы встречаемся с этими второстепенными названиями: *Festa, Mistero, Storia, Vangelo, Figura, Esempio, Passione, Martirio, Miracolo*, в соответствии с особой тематикой рассматриваемой пьесы.

Д'Анкана в своей книге "Истоки итальянской драмы" предполагает, что *Сакре Раппрезентациони* возникла в результате смешения умбрийского *разделения* с гражданскими представлениями в день Святого Иоанна во Флоренции. Эта теория достаточно правдоподобна, чтобы заслуживать исследования, тем более что многие моменты, относящиеся к характеру выступлений, будут выяснены в ходе расследования. Однако мы должны быть осторожны и не считать само собой разумеющимся, что выводы Д'Анконы были доказаны. Исследования этого выдающегося литературоведа, антиквара, в сочетании с исследованиями профессора Моначи, только начинают проливать свет на эту до сих пор забытую тему.

У хронистов пятнадцатого века мы имеем множество свидетельств о том, что во всех частях Италии священные и светские представления составляли заметную особенность муниципальных праздников и устраивались городскими жителями, когда они хотели поприветствовать знатного иностранца или отпраздновать избрание своих главных магистратов.^[401] Таким образом, Сигизмунд, король римлян, был встречен в Лукке в 1432 году торжественным триумфом. В 1444 году Перуджа порадовала Евгения IV историей Минотавра, трагедией "Ифигения", "Рождеством Христовым" и "Вознесением".^[402] Всеобщее уважение к С. Бернардино нашло выражение в Сиене на торжественном представлении, когда Папская курия в 1450 году выпустила письма о его канонизации.^[403] Фредерик III. был принят в 1452 году в Неаполе зрелищем Страстей Господних. Леонора Арагонская, проезжая через Рим в 1473 году в Феррару, стала свидетельницей серии пантомим, светских и священных, великолепно представленных Пьетро Риарио, кардиналом Сан-Систо.^[404] Триумфы пап при вступлении в должность наполнили улицы Рима драматическими представлениями, безразлично заимствованными из библейской и классической истории. В Парме в 1414 году студенты отпраздновали избрание Андреа ди Сицилии на кафедру в своем университете процессией волхвов.^[405] Когда голова Святого Андрея вошла в Рим в 1462 году, граждане и прелаты засвидетельствовали свою радость образной помпезностью.^[406] В Витербо в том же году состоялось множество великолепных выставок, кардинал соперничал с кардиналом в великолепии на фестивале *Corpus Domini*.^[407]

Вышеупомянутые театрализованные представления были лишь продолжением ежегодного праздника Святого Иоанна во Флоренции.^[408] Флоренция обладала, так сказать, монополией

на подобные представления; и мы знаем из многих источников, что флорентийских художников нанимали в отдаленных городах для подготовки зрелищ, которые они довели до совершенства в своем собственном городе. Отрывок из Хроники Маттео Пальмиери, относящийся к 1454 году, живо рисует перед читателем это празднование середины лета.^[409] Это точное описание порядка, которому в тот период следовали пантомимические представления гильдий и купцов города. "22 июня крест Святой Марии дель Фьоре двигался первым, со всем духовенством и детьми, а за ними семеро поющих мужчин. Затем Отряды Джеймса, стригущего шерсть, и Нофри, сапожницы, с примерно тридцатью мальчиками в белом и с ангелами. В-третьих, Башня (*эдифицио*) Святого Михаила, на вершине которой стоял Бог Отец в облаке (*нувола*); а на площади перед Синьорией давали представление (*rappresentazione*) о Битве Ангелов, когда Люцифер был низвергнут с небес. В-четвертых, Компания сира Антонио и Пьеро ди Мариано, примерно с тридцатью мальчиками, одетыми в белое, и ангелами. В-пятых, Башня Адама, которая на площади показывала, как Бог сотворил Адама и Еву, с Искушением змеем и всем, что с этим связано. В-шестых, Моисей на коне, сопровождаемый многими всадниками из числа вождей Израиля и других. В-седьмых, Башня Моисея, которая на Площади являла собой зрелище Передачи Закона. В-восьмых, многие Пророки и Сивиллы, включая Гермеса Трисмегиста и других, которые предсказывали Воплощение нашего Господа." К этому списку Пальмиери подходит очень подробно, перечисляя все двадцать две Башни. Процессия, по-видимому, остановилась на своем пути, чтобы показать живые картины; и они были расположены так, что вся история Священного Писания была изложена в немом представлении, вплоть до Последнего Дня. Представление каждой картины и движение театрализованного представления по улицам и площадям Флоренции длилось шестнадцать часов. Следует отметить, что, по крайней мере, здесь, в пантомиме была предпринята попытка циклического изложения христианской доктрины, соответствующей всеобъемлющим Мистериям Севера. Башни, как мы можем заметить мимоходом, представляли собой деревянные повозки, увенчанные соответствующими механизмами, на которых сидели актеры и группировались в соответствии со своим сюжетом. Они ничем существенно не отличались от Триумфальных колесниц времен карнавала, описанных Вазари в его "Жизнеописаниях Пьеро ди Козимо и Понтормо". От анонимного греческого писателя, посетившего Флоренцию в свите Иоанна Палеолога, мы получаем некоторое представление о том впечатлении, которое производили на незнакомца эти зрелища.^[410] Он описывает сборище флорентийцев и выражает степень своего собственного изумления, говоря: "На этом пиру они творят чудеса или, по крайней мере, изображают чудеса".

Вазари в своей книге "Жизнь в Иль Чекке" приводит много ценной информации об оборудовании, использовавшемся на выставках Времен Святого Иоанна.^[411] Площадь Дуомо была покрыта широким синим тентом, похожим, как мы можем предположить, на ту вуаль из более глубоких и светлых лазурных полос, которая образует фон "Коронации Пресвятой Богородицы" Фра Липпи. Он был засажен золотыми лилиями и назывался Раем. Под ним были облака, или *Nuvole*, выставленные различными гражданскими гильдиями. Они были построены из прочных деревянных рам, поддерживающих миндалевидный ореол, густо покрытый шерстью и окруженный лампочками и лицами херувимов. Внутри него сидел человек, изображавший святого, точно так же, как Христос и Мадонна изображены на картинах умбрийской школы. Ниже торчали железные ветви, на которых сидели дети, одетые как ангелы и закрепленные поясными ремнями точно так же, как феи в наших сценах превращения. Деревянные элементы и провода были скрыты от глаз шерстью и тканью, обильно усыпанными звездочками из мишуры.

Все это медленно перемещалось на спинах носильщиков, скрытых под рамой. Вазари приписывает первое изобретение этих и подобных *ingegni* Филиппо Брунеллески. Их сходство с тем, что мы знаем о *легматах* римских триумфаторов, делает это утверждение вероятным. Изучение Брунеллески древнего искусства, возможно, побудило его приспособить классический прием к требованиям христианского зрелища. Спроектированные в колоссальных масштабах и стационарные, эти *Nuvole* были известны под названием *Paradiso*. Еще одной заметной особенностью представления в день Летнего солнцестояния была процессия великанов и великанш на ходулях с капюшонами в фантастических масках. Мужчины маршировали впереди, держа в руках пики, чтобы уравновесить этих громоздких созданий; но Вазари утверждает, что некоторые специалисты в этом ремесле могли ходить по улицам на ходулях высотой в шесть локтей без посторонней помощи. Затем были *спирителли*— более легкие и крылатые существа, вознесенные на ту же высоту и озаряющие толпу, подобно гениям, со своей головокружительной высоты солнечным светом.

Правы мы или нет, предполагая вместе с Д'Анконой, что *Sacra Rappresentazione* был гибридом умбрийского *Divozione* и этих театрализованных представлений, нет сомнений, что флорентийские артисты и *Инженьеры* были способны придать сцене богатство. Братства не жалели средств, но пользовались услугами лучших дизайнеров. Они также нанимали известных стихотворцев для составления своих либретто. Следует помнить, что эти тексты были написаны для мальчиков и предназначались для исполнения мальчиками. Так возник особый тип священной драмы, демонстрирующий нечто детское в своем стиле, но требующий изобретательности сценографов, механиков, архитекторов, музыкантов и поэтов для создания определенного рассчитанного театрального эффекта. Когда мы вспоминаем, как процветали эти родственные искусства в последние десятилетия пятнадцатого века, у нас есть основания полагать, что *Сакре Раппрезентациони* представляла собой зрелище не менее прекрасное, чем любопытное и редкое.

Подробное изучение некоторых из этих пьес поможет нам понять одно из самых оригинальных произведений популярной итальянской литературы. С этой целью я предлагаю рассмотреть три тома переизданий, отредактированных профессором Алессандро д'Анконой и снабженных многочисленными иллюстрациями.^[412] Но прежде чем перейти к описанию сорока трех пьес, включенных в этот сборник, было бы неплохо упомянуть о людях, которые их написали, описать их общий характер и объяснить манеру их представления на сцене.

Авторы *Священного Раппредставительства* часто анонимны; но Лоренцо Медичи, Антонио Аламанни, Бернардо Пульчи и его жена Монна Антония вносят каждый по своей священной драме. Лучшие из них были написаны Фео Белькари и Кастеллано Кастеллани. О последнем известно очень мало, за исключением того, что в 1517 году он исполнял священнические обязанности во Флоренции и был плодовитым хвалебным автором. Фео Белькари, гражданин Флоренции, родившийся в 1410 году, занимал выдающиеся государственные должности во время правления Дома Медичи. Он был человеком знатного происхождения и некоторой образованности, посвятившим себя созданию литературы в прозе и стихах, предназначенной для народного назидания. Его похвалы являются одними из лучших, дошедших до нас с пятнадцатого века, а его перевод "Житий святых отцов" на тосканский язык хвалят за чистоту стиля. Когда он умер в 1484 году, "бедный, слабый и седовласый", Джироламо Бенивиени, ученик Савонаролы и величайший духовный певец того времени, сочинил свою элегию в стихах, в которых смешались сладость и пыл^[413]:

Tace il celeste suon, già spenta e morta
È l'armonia di quella dolce lira,
Che 'l mondo afflitto or lascia, e 'l ciel conforta.
E come parimenti si sospira
Qui la sua morte, così in ciel s'allegra
Chi alla nuova armonia si volge e gira.
Felice lui che dalla infetta e negra
Valle di pianti al ciel n'è gito, e 'n terra
Lasciata ha sol la veste inferma ed egra,
Ed or dal mondo e dall'orribil guerra
De' vizi sciolto, il suo splendor vagheggia
Nel volto di Colui che mai non erra.

Что касается формы, то *Святое представление* никогда не делится на акты; но многочисленные указания на сцену доказывают, что сцены были сдвинуты, и в одном или двух случаях в паузах действия вводятся светские интерлюдии.[414] Драма следует за сказкой или легендой без художественной структуры сюжета; и авторы, похоже, не стремились, за исключением второстепенных эпизодов, к значительному развитию персонажа. То, что они находили под рукой в прозе, они переводили стихами. Те же неизменные персонажи и те же традиционные фразы повторяются с поразительной монотонностью, доказывая, что общепринятые рамки и стиль стали стереотипными. Конечной целью было религиозное назидание. Поэтому простых типов добродетели у святых и мучеников, типов порока у тиранов и преследователей было достаточно как для авторов, так и для актеров и аудитории. Истинный драматический гений проявляется только во второстепенных ролях, где заметны определенная свобода обращения и усилия при прорисовке персонажей. Успех пьесы зависел от развития сюжета, привлекательности декораций, костюмов и музыки. Обычно ангел произносил пролог и распускал аудиторию[415]; но его место, по крайней мере, однажды занял молодой человек с лютней.[416] В разговоре двух флорентийских мальчиков, одного хорошего, а другого плохого, иногда предпринимались попытки более драматичного начала; и вместо *лицензии* сцена иногда заканчивалась *Te Deum* или похвалой, которую пели актеры и, вероятно, подхватывали зрители. Кастеллани в своем фильме *"Вундеркинд"* хорошо использовал драматическое начало, постепенно выводя суть своей пьесы из диалога, который начинается с остроумного обмена флорентийскими колкостями.[417] Было бы бесполезно даже пытаться перевести эту сцену. Колоритность устаревшего уличного сленга улетучилась бы, а волокно изделия недостаточно прочно, чтобы выдержать грубое обращение. Этого должно быть достаточно, чтобы подчеркнуть его редкое драматическое качество. Изучающие нашу собственную литературу елизаветинской эпохи могут с пользой сравнить эту картину нравов с аналогичными отрывками из *Хайке Скорнера* или *Похотливого Ювентуса*. Но флорентийская интерлюдия более точно отражает реальную жизнь, чем любая другая часть нашей Морали. "Блудный сын" Кастеллани, однако, в целом поднимается на более высокий художественный уровень, чем обычный; и то же самое можно сказать о "*Чудотворце Святой Марии Маддалены*", где простой драматический мотив вплетен в действие всей пьесы и создан для надлежащего завершения.[418]

Как правило, *Sacre Rappresentazioni* принимали участие в религиозной службе. Их тон неизменно благочестивый. И все же дух эпохи и природа итальянцев были одинаково неблагоприятны для истинного благочестия. Здесь оно елеинное, ласковое, сентиментальное —

какое угодно, только не энергичное или мужественное. Монашеские добродетели высоко превозносятся; и слишком часто преподносится нездоровый взгляд на жизнь, увиденный из монастыря каким-нибудь потенциальным святым, который "закрывает глаза" на обычные факты из опыта. Порок искренне осуждается, и все же мораль этих демонстраций не заслуживает аплодисментов. Вместо суровых уроков человечности, преподносимых в драме, подобной драме Афин или Англии, заповеди кафедры и исповедальни соблюдаются с детской простотой, которая отдает скорее монастырским пиетизмом, чем истинным знанием мира. Простая вера в заступничество святых и действенность реликвий используется для прикрытия всех преступлений, в то время как антисоциальный энтузиазм мечтательных мальчиков и девочек используется для подражания. Мы чувствуем, что читаем то, что группа слабых духовных наставников написала с оттенком сознательной, но благонамеренной неискренности по отношению к детям. Вопиющий контраст между декларируемым аскетизмом братств и будущим поведением их молодых членов в мире эпохи Возрождения вызывает подозрение в лицемерии.[419] Это впечатление сильно вызвано *Репрезентацией Святого Джованни и Паоло* Лоренцо Медичи, в котором участвовали его дети. Тон, на самом деле, не такой елейный, как у Кастеллани. И все же, когда мы вспоминаем, каким человеком был Лоренцо; когда мы размышляем о том, какие роли играли его сыновья, Пьеро и Лев Х., на сцене Италии, ханжеский тон его холодных строф в октаву не может поколебать нашу доверчивость.

Адекватное представление о сценическом аппарате *Rappresentazioni* можно получить из сценических указаний к *S. Улива* и из интерлюдий, описанных в "*Исповеди Кроче*" Джованмари Чекки.[420] Последняя пьеса была поставлена во Флоренции по случаю женитьбы Феррандо Медичи на Кристине Лотарингской в 1589 году. Следовательно, оно относится к самому последнему из этих произведений. Тем не менее, судя по рассказу Вазари *olIngegneri*, мы можем предположить, что стиль представления был традиционным и что флорентийская труппа пятнадцатого века могла бы поставить пьесу на сцене по крайней мере с такой же помпой. Прозаическое описание устройства и интермедий читается точно так же, как повествовательная часть книги Бена Джонсона "Маски при дворе", в которой поэт воздаст должное "дизайну и изобретению" мастера Иниго Джонса и модным изделиям синьора Форобоско.[421] Действительно, у поэта был обычай, заимствованный Англией из Италии, записывать свои собственные проекты вместе с их исполнением сотрудничающими архитекторами, сценографами, музыкантами, портнихами и танцовщицами Морриса. Архитектором, по словам Чекки, был некто Таддео ди Леонардо Ландини, член компании, искусный в скульптуре, а также отличный машинист. Он обустроил поле, или *прато*, компании Сан-Джованни в виде театра, накрытого красным шатром, и расписал его изображениями Креста, который считается орудием позорной смерти, драгоценной реликвией и наградой за добродетель в этой жизни. Эмблемы, свитки и геральдические достижения дополняли убранство театра. Когда занавес поднялся в первый раз, Джейкоба увидели на лугу, "спящего, положив голову на какие-то камни, одетого в дорожные меха, перекинутые через плечо, под ними тонкая рубашка из тонкого льна, на ногах серебристые чулки и красивые кокетки, а в руке позолоченный жезл". Пока он спал, небеса разверзлись, и появились семь ангелов, восседающих на облаках и производящих "самый приятный шум с помощью рожков, больших и малых виол, лютен и органа ... музыка к этой и всем другим интерлюдиям была написана Лукой Бати, непревзойденным человеком в этом искусстве". Когда они поиграли и спели, облако раскрылось и показало второе небо, где восседал Бог Отец.[422] Все ангелы поклонились Ему, и небеса преумножились в великолепии. Затем была спущена лестница, и Бог, опираясь на нее,

повернулся к Иакову и "величественно запел под звуки множества инструментов звучным басом". Вслед за этим ангелы спустились и поднялись по лестнице, распевая гимн в честь Креста; и наконец облака сомкнулись, небеса исчезли, и Иаков пробудился ото сна. Таково было вступление к драме. Между первым и вторым актами был показан, с не меньшим изобилием сценических средств, исход Израиля из Египта; между вторым и третьим — чудо расцветшего жезла Аарона; между третьим и четвертым — возвышение Медного Змея; между четвертым и пятым - экстаз Давида, танцующего перед ковчегом "под звуки большой лютни, скрипки, тромбона, но особенно под звуки своей собственной арфы". После пятого акта пьеса завершилась шествием религиозного рыцарства - Рыцарей Креста. Мальта, Святой Джеймс, Святой Морис и Тевтонский орден - те, кто сражался за Крест, и кому среди грома и молний, когда они стояли на сцене, было даровано видение "Религии, облаченной в чистейший белый цвет, исполненной величия, с тройной тиарой и скрещенными ключами Святого Петра, держащей в руке большой и самый великолепный крест, украшенный бриллиантами, рубинами и изумрудами". Ресурсы театра, который мог разместить на сцене сразу столько актеров и попытаться создать иллюзию облаков и ангелов, задействовав механизм трансформационных сцен и обогатив все это разнообразным музыкальным сопровождением, должны были быть значительными. Те, кто провел час в театре Фарнезе в Парме, построенном из дерева для аналогичного случая, возможно, смогут с помощью воображения вызвать перед своими глазами тень этого зрелища. То, что эффект не был полностью гротескным, хотя мотивы были столь рискованными, можно понять из описания Мильтоном нисхождения Милосердия в его Рождественской оде.[\[423\]](#)

Что касается пьесы *С. Уливы*, хотя впервые она известна нам по флорентийскому переизданию 1568 года, мы можем предположить более популярное происхождение, чем у "Тайны креста" Чекки. Он изобилует редкими сочетаниями языческой и христианской мифологии эпохи Возрождения. Действие длилось более двух дней и периодически прерывалось немymi представлениями и лирическими интермедиями, лишь тонкой нитью связанными с сюжетом. В какой-то момент на сцену была выведена погоня. В других случаях зрителям были представлены картины, описанные с мельчайшим вниманием к деталям, в виде живых картин. Эти картины живо напоминают стиль флорентийских мастеров, Пьеро ди Козимо или Сандро Боттичелли. "В антракте, - говорится в инструкции к сцене для актеров, - вы вызовете трех хорошо одетых женщин, одну в белом, одну в красном, другую в зеленом, с золотыми шарами в руках, и с ними молодого человека, одетого в белое; и пусть он, посмотрев много раз сначала на одну, а затем на другую из этих девиц, наконец остановится и произнесет следующие стихи, пристально глядя на ту, что одета в зеленое". Это маска Надежды. В другой части должна быть представлена басня о Нарциссе и даны указания по исчезновению Эхо, которая должна повторить последние слоги плача мальчика. "После того, как он произнесет все эти жалобы, пусть он трижды громким голосом медленно воскликнет Ахима, Ахима, Ахима! и пусть нимфа ответит, и, сказав это, пусть он растянется на земле и ляжет, как мертвый; и через небольшое пространство пусть выйдут четыре или более нимф, одетых в белое, без бантов и с растрепанными волосами, которые, придя туда, где лежит мертвый юноша, окружают его по кругу и, наконец, завернув его в белую ткань, унесут внутрь, распевая эту песню[\[424\]](#):

"Лети в блаженстве на небеса,
Ты, счастливая душа и красавица,
Чтобы найти там свою планету и парить в небесах;

Оставив слезы и вздохи
этой низменной земли,
Где, как ты знаешь, человеку свойственно печальное веселье!
Наслаждайся пылким сиянием
того чистого божественного света,
Который будет сиять на твоём пути и будет твоим проводником.
Нет, душа, ты не умерла,
Но в тебе ещё больше жизни,
Хотя сейчас ты пребываешь в покое без тела.
О душа, божественно благословенная,
Наслаждайся вечным разумом,
пребывающим Там беспрепятственно днями и ночами!
Небесные ангелы стоят и взирают
В твои славные очи,
Там, в Раю! Они приходят толпами!
Теперь ты нашла свой дом;
Теперь ты весела и благословенна;
Пребывай теперь в покое, чистая безмятежная душа!"

В другой интерлюдии первомайскую группу девушек, одетых в платья, расшитые цветами, и юношей с венками из плюща на головах возглавляет Дэн Купидон. Они поют песню, следующий вольный перевод которой:

Пусть сама земля украсится
травами и свежими цветами,
И пусть холодные сердца в эти часы горят в огне любви.
Пусть поля, пусть леса
расцветут этим майским утром,
Чтобы весь мир сегодня мог прыгать и петь.
Пусть любовь внутри нас придет весной,
Прогоняя холод зимы,
Пробуждая в наших сердцах приятные мысли и справедливость.
Пусть маленькие птички в воздухе
Поют вон там, в ветвях над головой;
Каждый молодой человек признается в любви своей девушке;
А девушки на лугах и луговых лугах,
С честными и кроткими глазами,
устремленными на своих возлюбленных, ищут истинной верности своему положению.
С полей и горных высот
Сегодня сбегает холодные снега;
Над головой нет облаков; наступает ясное утро.
Пусть родятся фиалки,
Пусть прорастут листья и травы,
И выйдут дети, чтобы сплести гирлянды.
В каждом уголке сияют
Цветы, белые, голубые и красные,

Розы и лилии источают аромат.
Увенчанные майскими цветами девы
бродят По рощам и лугам,
Распевая свои сегодняшние мысли, свои сладкие чистые помыслы.
Пусть никто не будет слишком скромным;
Невинность сочетается с весельем,
И из веселой земли вырастают зеленые лавры.
Приди, Любовь, и благословения принеси;
Прогони печаль, рассеяй заботы;
Сделай всех людей счастливыми, наполни душу легкостью.
Утоли боль, утоли ревность,
Которые своим беспокойным пламенем
Питаются сердцем мужчины: ни стыда, ни горя не будет рядом.

Ночь и Бог Сна снова развлекают публику аллегорической маской; а семь смертных грехов, изображенные в виде мужчин, женщин и зверей, маршируют по сцене. Находясь недалеко от видения Страшного Суда, Сирены представляются следующим образом: "Теперь король отправляется в Рим; а ты тем временем заставь четырех женщин, обнаженных или одетых в ткани телесного цвета, подняться по пояс из моря, с развевающимися по ветру волосами, и пусть они дважды как можно сладостнее пропоют следующие строфы; в это время двое или трое из вас выйдут и, казалось бы, уснут на земле, услышав песню, за исключением только одной, которая будет вооружена и с закрытыми ушами пересечет море". раскрепощенный, и пусть упомянутые женщины возьмут тех, кто спит, и бросят их в волны". Когда мы доходим до свадьбы Уливы, мы встречаем следующую причудливую рубрику: "Если вы хотите развеять усталость, вызванную длительностью представления, и заставить зрителей получить от этого больше удовольствия, чем от любой другой интерлюдии, тогда вы должны дать им почувствовать вкус этих свадебных торжеств, устроив общий банкет; но если вам не нравятся расходы, тогда развлекайте только актеров". Похоже, что С. Улива действовал в *прато* братства, где была установлена будка.

Сорок три пьесы, вошедшие в тома Д'Анконы, можно разделить на три класса: те, которые посвящены библейским историям или церковной доктрине, основанной на Священных Писаниях; инсценированные легенды о святых; и *Новеллы*, преобразованные в религиозные басни. Среди первого рода можно упомянуть пьесы об Аврааме и Исааке, Иосифе, Товии и Рафаэле и Есфири; "Благовещение", "Рождество Христово", "Святой Иоанн в пустыне", "Христос, проповедующий в Храме", "Обращение Магдалины", "Блудный сын", "Страсти и воскресение нашего Господа" и "Страшный суд". "*Нативита ди Кристо*" открывается пасторалью, напоминающей нам о французских *мистериях* и английских спектаклях о чудесах.^[425] Пастухи разбивали лагерь на холмах Вифлеема, когда им явился ангел. Для Тадде, Харвая, Хоукена и Троула из нашей чештерской пьесы мы находим эти южные имена: Боби ди Фаруччио, Ненсио ди Пуччио, Ранделло, Ненсиетто и так далее. Но поведение этого произведения остается тем же самым. Итальянские свиньи обсуждают свой сыр, вино и хлеб точно так же, как чеширские клоуны говорят о "хаттонском эле", "бараньей голове, посыпанной в эль" и "кислом молоке". Однако такие точки сходства редки; ибо *сближение* было развитием более утонченных условий и свидетельствовало о том, что их происхождение проистекало из сентиментальности и пафоса. Анонимная пьеса о *Марии Магдалине* поднимается на более высокий уровень драматического

искусства, чем любая священная пьеса на английском языке.^[426] Ее история, рассказанная в этих сценах, является переложенной на стихи *новеллой* о Виттории Аккорамбони или Белле Империа, обращенной проповедью Святого Бернардино или Савонаролы. Это могло бы произойти в Риме, Флоренции или Перудже. Магдалина, дама благородной крови, но пользующаяся дурной славой, прекрасная личностью и неземным ликом, которая великолепно одевается и живет со многими любовниками, проводя свои дни в удовольствии от богатых банкетов и ароматных ванн, услаждая свое сердце музыкой лир и флейт и голосами молодых людей, предстает перед нами в реальности, которая доказывает, насколько глубоко завладел воображением поэта ее живописный рассказ. Марта, ее добрая, но заурядная сестра, составляет контраст с более страстной и лучезарной фигурой Магдалины. Она была исцелена Христом и слышала Его проповедь. Теперь она умоляет свою сестру пойти и послушать, потому что никогда мужчина не говорил таких слов, как Он. Магдалина усмехается: "Почему я должна быть проклята за то, что не слежу за твоей странной жизнью? У меня есть время насладиться своей молодостью, а затем примириться с Богом, и Рай наконец широко раскроется для меня". Ее подруга Марчелла приводит еще один аргумент: "О Магдалина, если бы ты только знала, какие у него прекрасные и милостивые глаза! Несомненно, он сошел прямо с небес; если бы вы только увидели его один раз, ваше сердце никогда не было бы разделено с ним ". Это затрагивает нужную струну в сознании Магдалины. Она не пойдет слушать слова Христа, но лицо и фигура, пришедшие из Рая, очаровывают ее. Кроме того, в церкви, где будет проповедовать Христос, во множестве найдутся новые возлюбленные и мужчины, которые будут смотреть на нее. Ее служанки наряжают ее в золото и малиновое и подвязывают ее желтые волосы; и она скачет во всей своей храбрости, окруженная своими поклонниками. О том, что следует дальше, лучше всего можно рассказать по переводу сценических указаний и отрывку из самой пьесы.

И при этих последних стихах Иисус входит в храм; и, взойдя на кафедру, он начинает проповедовать и говорить громким голосом: "Человек, который умеет владеть голосом, управляет собой и соблюдает традиции истинного человека". Теперь приходит Магдалина со своей компанией, и ее молодые люди готовят для нее место перед кафедрой, и она во всей своей пышности занимает свое место на ней, заботясь о собственном удовольствии и пока не обращая внимания на Иисуса. После этого Иисус смотрит на нее и продолжает проповедовать, всегда устремляя на нее свой самый святой взор; и она, после первой строфы проповеди, смотрит на него, и ее глаза встречаются с глазами Иисуса. Затем он продолжает проповедовать и говорит следующее:

Некий господин, отправлявшийся в путешествие,
Призвал к себе каждого из своих слуг,
И из своего имущества дал им разрешение:
одному он дал пять талантов, другому десять,
другому два, чтобы испытать намерения их сердец,
И посмотреть, насколько они будут беспечны; затем
До последнего он оставлял только одного:
согласно их силам, он взимал плату с каждого.

И когда он ушел, тотчас же
тот слуга, которому он дал пять,

вышел и, трудясь с большим усердием,
увеличил их, и благодаря этому так преуспел
, что остальные пять он получил немедленно,
чтобы отдать, когда прибудет его господин;
Тот, кто получил всего две, поступил именно так,
и добавил к своей сумме еще две.

Но тот, кому был дарован один талант,
немедленно пошел и спрятал его в земле:
Беспечный, неблагодарный к своему долгу,
Пока у него мир, он ищет только борьбы и тяжелого труда:
Призванный, как и его товарищи, в обитель этого господина,
Он не отвечает, но сам грабит;
И, как никчемный управляющий, день за днем прячет
деньги своего господина.

Горе тебе, ленивый слуга и нерадивый,
Что зарыл твой талант в землю!
Когда придет расплата, ты дашь отчет за это
Нет, подумай, каким суровым и непреклонным он окажется!
Тогда плачь вовремя о том, что ты сделала не так,
Прежде, чем зазвучат трубы суда:
О душа, я говорю тебе, что ты сбилась с пути,
Зарыв свой талант в землю!

Тот, кто на земле успокаивает свои привязанности,
Забывая об обещанном небесном сокровище;
Тот, кто любит себя больше, чем волю своего Создателя,
И в злодеяниях находит постоянное удовольствие;
Тот, кто не помнит, что грех должен убивать,
И не думает, что Ад будет мучить его сверх меры;
Тот, кто вопреки самому себе укрепляет врата рая;
Прячет в земле свой талант, пока не станет слишком поздно.

Тот, кто любит отца, мать больше, чем Бога,
Не считаясь с Его великими дарами, дарованными человеку;
Тот, кто прошел путь мирской наживы,
Объявляет для себя проклятие:
Горе, горе тому плохому слуге, погрязшему в мошенничестве,
Который оставляет добро и творит все, что в его силах!
Тот, кто в этом мире ищет свою радость, чтобы найти,
Свой талант прячет в земле, извращенно слепой.

Тот, кто алчен, горд, невежлив, низок,
Кто и не мечтает о том, что может оказаться в нужде,
Кто ищет лести, похвалы и почетного места,

Напуская на себя высокомерный вид;
Кто отдает миру все и по—прежнему гоняется за
Наслаждением в песнях и непомерной помпезности;
Кто в этой жизни стремится к отдыху и сну -
Его талант глубоко сокрыт в земле.

Горе тому слуге, который по небрежности
Не внял божественному повелению!
Да, он услышит ужасный приговор: Уходи отсюда!
Иди, проклятый, в бесконечный огонь, чтобы изнывать!
Тогда не будет времени для раскаяния:
Связанный по рукам и ногам заслуженным наказанием,
Он будет пребывать среди потерянных душ внизу,
Где раздастся великий плач и великий скрежет зубов.

О душа, полная грехов, что же тебе делать?
Из всех твоих бесчисленных отвратительных преступлений,
Посмотри до конца! Посмотри на это! Ад для тебя
Открыт, и проклятый народ неисчислим!
Откуда ты никогда не выйдешь, никогда не пожалеешь
В напрасных угрызениях совести и невыносимых муках!
Плачь, душа, ах, плачь о своем самом низменном положении,
Теперь, когда раскаяние не должно прийти слишком поздно!

Стремись в этой жизни почувствовать искреннее раскаяние,
Перед таким справедливым и суровым судьей, который
Призывает тебя к своему трону для расследования
каждого греха, каждой мысли, блуждавшей здесь;
Там ты не найдешь милосердного прощения,
Но правосудие будет совершено с суровой правдивостью;
И тот, кто потерпит неудачу, отправится гореть со стыдом
Во веки веков, в вечном огне.

Quis ex vobis centum oves habens,
Si forte unam ex illis perdiderit,
Никто не подозревает о новых достижениях
И не сомневается, что мы их изобретем?
И с изобретением, в humeros ponens,
Gaudens, в domum suam cito venerit,
И призывает своих родственников и друзей устроить
Праздник ради вновь обретенного странника?

Душа - это та заблудшая овца;
Вечный Бог - истинный пастырь: Он
ищет ее, чтобы на его ягненка не набросился волк,
дьявол, убивающий коварством и вероломством.

Он проводит свою жизнь, ища и оберегая ее,
И оставляет эти девяносто девять в блаженстве;
И когда он находит ее, то испытывает великую радость на небесах,
Со всем ангельским воинством, за каждого прощенного.

Жил-был отец, у которого было двое детей;
Младший сын начал говорить и молиться,
Чтобы он мог взять свою долю, ибо ему хотелось,
Обеспеченный всем этим, уйти из дома и продолжить свой путь:
Отец мягко уговаривал его остаться,
Но в конце концов был вынужден повиноваться:
Далеко-далеко он скитался и тратил все,
Печальный негодяй, на плотские утехы и блудодеяния.

Но когда он пришел к нужде, сильно раскаиваясь,
Перед своим отцом, пристыженный, он преклонил колени;
Его отец одел его в новые одежды и проявил
Еще более нежную любовь, чем он почувствовал вначале:
Так поступает всевышний Бог, живущий во веки веков,
К душам, которые тают от раскаяния;
Пусть они только ищут его любви с сокрушенной волей,
Он самый милосердный и все еще прощает.

Душа, ты ранила много сердец, я мудр,
Пребывая в нежном и тщеславном восторге;
Со многими возлюбленными ты играла бы и целовалась
И полна дурного аппетита;
Твое сердце полно раздоров и ревности:
Обратись ко мне; Я жду, чтобы отмыть тебя добела;
Чтобы с остальными твоими талантами ты могла удвоиться,
И жить с ними на небесах в безопасности от неприятностей.

После благословения Иисуса Магдалина, плачущая и с покрытой головой, не могла найти покоя от великого смятения, которое она испытывала; и все люди плакали и в великом изумлении ждали, что за этим последует.

O alma peccatrice, che farai?— Голос Христа, в котором слышны нотки глубокой и нежной убежденности, растопляет сердце Магдалины. Она может не произнести ни слова, пока сестра не отведет ее домой и немного не утешит. Тогда она отвечает:

Deh, priega Iddio che m'allumini il core!

После этого, оставшись наедине со своей душой, пробудившись к более чистому сознанию того, что пробудил Христос, она берет коробочку с мазью и, лишенная всех своих прекрасных одежд, с растрепанными волосами, идет в дом фарисея. Там, наконец, когда разбивается алебастр, она заливается слезами, и ее сердце обретает покой. В этих сценах, если вообще где-либо, у нас есть материал, из которого могла бы развиваться драма. Магдалина - живая женщина,

какую мог бы изобразить Пальма; а Христос - настоящий мужчина, одаренный способностью проникать в душу.

The "*Вундеркинд Фиглиуол*" иллюстрирует ту же попытку поэта облечь старую историю в яркие краски современности.^[427] В самом Блудном Сыне мы находим жестокосердного злодея, подобного Праздному ученику Хогарта — тщеславного, глупого, похотливого, прожорливого, безразличного к чести и любви, которые принадлежат ему в доме его отца. Сцены с трактирщиком, игроками и хулиганами, среди которых он разоряется, изображают вульгарные развлечения Флоренции и оправдывают распространенное отождествление таверн с местами с дурной славой.^[428] В конце пьесы в горе отца, потерявшего сына, чувствуется настоящий пафос. Конфликт чувств в сердце старшего брата, поначалу раздосадованного приемом блудного сына, но перерастающего в любовь и жалость под влиянием пылкости его раскаяния, также не лишен драматизма. В самом конце входит "мальчик с лирой" и "изрекает мораль притчи".^[429]

Движению этих двух пьес не препятствует святость сюжета. Однако, когда легенда более непосредственно связана с повествованием о жизни Христа, форма Представления становится более суровой. Это особенно верно в отношении "*Сены и страсти*" Кастеллани, где события Тайной вечери, Агония в саду, суды перед Пилатом и Каиафой, Бичевание и Распятие описаны с благоговейной краткостью.^[430] Читая эти сцены, мы должны вызвать в памяти барельефы Луки делла Роббиа или реалистические группы ломбардского Сакри Монти. Раскрашенные терракотовые фигуры в этих часовнях среди каштанов над Сесией - всего лишь поэзия Кастеллани, переданная в виде живых картин, в то время как флорентийские актеры, несомненно, стремились передать своими группировками, нарядами и позами живой образ такого пластического произведения. Но своеобразный пафос итальянцев нашел более тонкое выражение в картинах или фресках — в "Бичевании" Луини в Сан-Маурицио или в бледной муке женщин, утонувших под крестом Тинторетто в Скуоле Сан-Рокко, - чем в беглых строфах священных драматургов. На стенах церкви или оратории сладость и истома эмоций становились такими же величественными по красоте, как мелодии Перголезе, а их пыл порой достигал возвышенности трагической страсти. Не слова, а пластические формы всегда были самым благородным средством выражения итальянских чувств. Тем не менее, каждый вид искусства может быть с пользой использован для иллюстрации другого, и простые фразы из *Rappresentazioni* часто являются лучшими комментариями к законченным произведениям живописи. Вот, например, произведение Рафаэля "*Спасительное*" прописью^[431]:

Oimè, figliuol, è questo il viso
Ch'era tanto formoso e tanto bello?
Omè, dove si specchia el paradiso
Oggi è percosso in tanto gran flagello!
Io vengo a morte, figliuol mio diletto,
Se non ti tengo nelle braccia stretto.

Мария падает в обморок, и плачущая Магдалина поддерживает ее^[432]:

Omè, che per dolor Maria vien meno:
Noi perderem la madre col figliuolo.
Pallido è il volto già tanto sereno,

Quale è tutto mutato pel gran duolo.
El polso manca, e nel sacrato seno
El cuor suo resta respirante solo.
Soccorso, aiuto; ognun gli dia conforto,
Sendo aghiacciato il corpo e quasi morto.

Сердца этих грубых поэтов были очень нежны к Марии, Матери Господа нашего. В *Диспуте о времени* есть трогательный отрывок, когда Иосиф и Пресвятая Дева идут к храму с мальчиком, который является для них священным подопечным[433]:

Иосиф.

I' guido e son guidato, e reggo quello
Che regge me, e muovo chi mi muove:
Pastor mi fo di quel ch'io son agnello;
O quanta grazia in questo servo piove!

Мария.

S'i' alzo gli occhi alquanto per vederlo,
Contemplo nel mirar cose alte e nuove.
Per la virtù di sua divina forma
L'amante ne l'amato si trasforma.

Что-то бесхитростное и ласкающее в этих словах рисует перед нами Иосифа Луини в его золотисто-коричневых одеждах и седых волосах, Марию в сине-малиновом платье с красивыми золотыми локонами, заплетенными в косы. Магдалина снова проходит через все эти торжественные сцены с грацией, свойственной ее рассказу. Поэтесса, как и художница, никогда не забывает, что ее грехи были прощены *quia multum amavit*. Та, кто на фреске Луини в Лугано преклоняет колени с расprostертыми руками и длинными светлыми волнистыми распущенными волосами под Крестом, изображена в *Воскресении Иисуса Христа* на коленях перед садовником, одно слово которого говорит ей, что она видит своего воскресшего Господа.[434] Это сцена из "Фра Анджелико", прикосновение нежности, падающее подобно слабому мягкому свету на массу ортодоксальных традиций.

Связь между этими представлениями и пластическими искусствами еще более отчетливо прослеживается в "*Ди Джудизио*" Белькари.[435] После обычного пролога ангел трижды трубит в трубу, которая будит мертвых, громко крича *Surgite!* Минос собирает своих демонов, и Христос повелевает архангелу отделить хороших от плохих.[436] Михаил, послушный этому приказу, ищет лицемера, спрятанного среди праведников, и сажает его по левую руку, в то время как Траяна забирают из числа проклятых и помещают среди спасенных. Соломон поднимается один,[437] и остается в нерешительности в среднем пространстве, пока Майкл, обвиняя его в плотском грехе, не заставляет его занять свое место с козлами. Святой Петр теперь спорит со злыми монахами, которые думают спастись, указывая на свои капюшоны и пояса. Бедные обращаются к св. Франциск, но он отвечает, что бедность не является искуплением греховной жизни. Магдалина отказывает в помощи женщинам, которые прожили нераскаянную жизнь. Христоси Мария отвечают, что час благодати миновал. Затем выступают представители семи смертных грехов и урезонируют добродетельных - гордеца со смиренным, обжору с умеренным. Сыновья упрекают своих отцов в небрежении или дурном воспитании. Другие благодарят Бога за дисциплину, которая спасла их в юности. В конце Христос вершит суд, взывая к праведным: "Вы видели меня голодным, и вы накормили меня, нагим, и вы одели меня!" и к неправедным: "Я был голоден, и вы не накормили меня, наг, и вы не одели меня". Справедливый и

несправедливый отвечайте, как в Священном Писании, теми словами, в которых так драматична двойная ирония. Проклятых изгоняют в Ад, а ангелы открывают для блаженных двери Рая.

В *Раппрезентациях* второго класса меньше интересных мест; почти единственный урок, который они преподносят, - превосходство монашеской жизни над светской. Святой Антоний покидает мир, в котором он жил в достатке, заточает свою сестру в монастырь и становится отшельником.^[438] Сатана собирает воинство ада и ведет ожесточенную войну против своего решения; но искушение - слабое дело, и Энтони справляется с ним с помощью ангела. Пьеса заканчивается нападением побежденного дьявола Жадности на трех негодяев — Тальягамбе, Скарамучча и Карабелло, — которые перерезают друг другу глотки из-за добытой нечестным путем добычи. *С. Гульельмо Гуальтеро*, как и Святой Франциск, продает все, что у него есть, смиряется с бедностью и становится святым.^[439] *С. Маргарет* подчиняет дракона и обезглавливается римским префектом за отказ поклоняться языческим божествам.^[440] *С. Джованни и Паоло* являются латинскими исповедниками обычного типа.^[441] Легенды о *Семи спящих*, *Святой Урсуле* и *Святом Онофрио* трактуются сходным образом. *Святая Евфразия* еще больше иллюстрирует средневековый идеал монашеского целомудрия.^[442] Она оставляет своего обрученного мужа и свою мать, чтобы уйти в монастырь. С ней ничего не случается, и ее жизнь ни на что не годна, за исключением того, что она вдыхает запах монастырской святости и умирает. *Святая Теодора* - вариация на ту же тему.^[443] Она отказывает Квинтилиано, губернатору Азии, в браке; и ее отправляют в дурной дом, откуда ее освобождает Эвриало, христианин. Оба немедленно отправляются на казнь. Вполне вероятно, что две последние упомянутые пьесы предназначались для представления в стенах женского монастыря. *Св. Варвара* представляет тот же мотив, но с более выраженным теологическим уклоном.^[444] Диоскоро, отец святой, слышит от своих астрологов, что ей суждено восстать против старых богов, которым он поклоняется. Чтобы предотвратить это бедствие, он строит башню с двумя окнами, где запирает ее в компании ортодоксальных языческих учителей. Выйдя на пенсию, Барбара становится ученой и отказывается, опираясь на авторитет Платона, отдавать дань уважения идолам. Вера, а не Любовь, находит эту новую Даная в лице не Зевса, а священника, посланного Оригеном из Александрии, чтобы обратить ее в христианство. Принцесса выучивает катехизис, принимает крещение и пристраивает третье окно в свою башню в знак признания Троицы. Отцу остается только жестоко замучить ее до смерти.

Очертания этих историй часто необычайно красивы и поддаются поэтической обработке. Вспоминая, что Мэссинджер и Декер сделали из *Девы-мученицы*, мы с любопытством обращаемся к *С. Теодора* или *С. Урсула*. И все же мы обречены на разочарование. Опять же, простодушное очарование, которое художники придавали ребячеству монашеской фантазии, отсутствует в этих пьесах. Легенда Содомы о святом Бенедикте на фресках на стенах Монте-Оливето, роман Карпаччо о Святой Урсуле, написанный для ее Скуолы в Венеции, пронизаны изяществом детской сказки. *Раппредставители* устранили из басен все элементы тайны и волшебства и сводят их к чистой прозе. До сути мифа или сказки редко удастся добраться; глубины характера никогда не проникают; и все же волшебство страны чудес ушло в прошлое. В руках этих итальянских драматургов самая насыщенная история Востока или Севера приобрела тонкий характер обычной жизни. Ее богатство исчезло. Его красота исчезла. Не осталось ничего, кроме сухих обрывков *новеллы*. Действительно, легенды в прозе четырнадцатого века гораздо более увлекательны, чем эти драматизированные сказки эпохи Возрождения, которые могли бы быть использованы для доказательства, если бы потребовались дополнительные

доказательства, того, что итальянское воображение не является в высшем смысле романтическим или фантастическим, не простирается далеко за счет символов или видения глубин природы человеческой и безличной. Чувство бесконечности, которое придает ценность произведениям северной фантазии, неизвестно в Италии. Сэр Томас Мэллори писал о путешествии Артура в страну грез^[445]: "И когда они были у берега, прямо у отмели плыла маленькая баржа со множеством прекрасных дам в ней, и среди них всех была королева, и все они были в черных капюшонах, и они плакали и визжали, когда увидели короля Артура". Автор *Tavola Ritonda* совершенно точно описывает событие^[446]:

E stando per un poco, ed ecco per lo mare venire una navicella, tutta coperta di bianco ... e la nave s'accostò allo re, e alquante braccia uscirono della nave che presono lo re Artù, e visibilmente il misono nella nave, e portàrollo via per mare ... si crede che la fata Morgana venisse per arte in quella navicella, e portòllo via in una isoletta di mare; e quivi morì di sue ferite, e la fata il sopellì in quella isoletta.

Это стремление к проверке и отчетливости почти неизменно в итальянской литературе. Сам дьявол становится определенным и часто прозаическим персонажем. Внешней природе приписывают отсутствие внутреннего духа, который выходит из дерева, волны или облака, чтобы коснуться души человека в задумчивости или трансе, или воздействует на его зачарованные чувства в виде гнома, водяной феи или феи. Мужчины и женщины движутся в ярком солнечном свете, лишённые очарования мрака или славы, как от звездного пара, которым северный мифопоэт окутывает их, делая тем самым их человечность более пронзительной.

Те, кто хочет связать гениальность народа со страной своего рождения, могут найти источник этих умственных качеств в благородно красивой, безмятежной и милосердной, но никогда не мистической итальянской земле. Латинские слова *Sanctæ Næ* ни в древности, ни в наше время не вызвали в этом пейзаже форм мифической басни. Гораздо меньше здесь налета кельтского или тевтонского вдохновения — света, которого никогда не было ни на море, ни на суше. Соловьи Сорренто или Неттуно ни в одном видении поэта не имеют

Зачарованные волшебные окна, открывающиеся в пену опасных морей, в заброшенных волшебных землях.

Ниже по склонам холмов между Луккой и Пистойей, где кипарисы стоят рядами, а оливы отбрасывают тени на серую возделанную почву, ни одному влюбленному не снилось, что весной он встретил королеву Гвиневру, скачущую среди цветов с Ланселотом. Вместо Морганы ле Фэй, превращающей мужчин в покрытые лишайником и пропитанные туманом камни на вересковой пустоши, итальянская ведьма всегда была Локустой, варящей яд, или Альциной, искусительницей.

Эта особенность итальянского гения сделала их архитекторов неспособными понимать готику. Это лишило итальянское искусство той возвышенности, которая нуждается в крупнице гротеска для своего совершенства, в штрихе грубости для своей завершенности. Инстинкт, присущий как поэтам, так и художникам, побуждал их заключать тайну в сферу определений, ограничивать чудесное, сводя его к реальным условиям, и обеднять ужасное, измеряя его

границы. Но поскольку каждый дефект имеет соответствующее качество, тот же самый инстинкт обеспечил современному веку мир безупречной красоты в искусстве и ничем не омраченной радости в поэзии. Если устранить страну чудес фантазии, чудовищное и бесформенное исчезнет. Вместе с гротеском исчезает диспропорция. Человечество, осознающее свои собственные эмоции, вытесняет призрачных людей из легенд. Мы движемся в упорядоченном мире жизнерадостности и красоты, созданном для человека, где симметрия частей - это музыка. Веселая ирония Ариосто - немалая компенсация образности северного мифа.

Возвращаясь к *Rappresentazioni*, мы вынуждены признать, что недостаток итальянской фантазии более очевиден, чем ее качество, в этом виде драматического искусства, которое, будучи детским, нуждалось в каком-то волшебном заклинании, чтобы примирить вкус взрослого человека с его ребячеством.^[447] Они были написаны в самый прозаический момент национального развития людьми, которые не могли позволить себе заменить древний религиозный дух истинной итальянской поэзией иронии и идиллической чувственности. На них обрушилось рабство средневековья. Они были вынуждены принять экстравагантность монашеского воображения за факт. Но на самом деле они не верили; и поэтому этот факт был воспринят холодно, прозаично. Вместо поэзии мы получаем риторику; вместо чудес нам навязывают вопиющую невероятность в жизни мужчин и женщин, похожих на людей, которые толпятся на знакомых нам улицах. Еще один шаг в реалистическом направлении превратил бы все эти религиозные мифы в *новеллы*; и тогда на них пролилась бы новая красота, красота Декамерона и *Новеллино*. Но именно на этот шаг Кастеллани и Белькари не решились, поскольку их целью оставалось религиозное назидание. Более того, инстинкт повел их в противоположном направлении. Не в силах избежать влияния *новеллы*, которая была самой подлинной литературной формой, характерной для Италии того времени, они превратили ее в священную легенду и относились к ней с тем же риторическим и неискренним пиетизмом, что и к рассказам о Святых. От "С. Барбары" до "Репрезентательницы третьего класса" переход несложен....."

Интерес этой группы историй, иллюстрирующих психологические условия итальянского воображения, велик. Лишенные средневековой мистики, сведенные к пропорциям *новеллы*, но еще не наделенные ее мирским очарованием, лишенные насыщенного символизма или трагической напряженности своих оригиналов, эти пьесы раскрывают бедность пятнадцатого века, неспособность флорентийского гения в тот момент создавать поэзию вне сферы фигуративного искусства, в регионе, где ирония, чувственность и естественная страсть были одинаково исключены. Их можно было бы сравнить с мертвыми костями, ожидающими дуновения веселья и сарказма, которые пробудят их к жизни. *Теофило* - итальянский Фауст.^[448] Дьявол обвиняет его перед епископом, которому он служит. Изгнанный и обесчещенный, он ищет Мановелло, еврейского колдуна, который выводит его на перекресток и воскрешает дьявола Вельзевула. Теофило отрекается от Христа, поклоняется дьяволу и подписывает обещание быть рабом сатаны. Взамен Вельзевул отправляет гоблина Фарфаллетто к епископу, который верит, что ангел пришел, чтобы приказать ему восстановить честь Теофило. Следовательно, Теофило восстанавливает свой пост. Но в разгар своего процветания отступник несчастен. Терзаемый совестью, он отдается на милость Богородицы. Она умоляет за него Христа, призывает дьявола и вырывает у него пергамент, данный Теофило. Поэтическая справедливость восторжествовала, когда Мановелло сошел в ад. Такова прозаическая форма, которую легенда о Фаусте приняла в Италии. Вместо жажды власти и знаний, которая поглотила доктора из Виттенберга, заставив его воскликнуть:

Если бы у меня было столько душ, сколько звезд,
я бы отдал их всех за Мефистофилis!

у нас есть банальная история о раздающем милостыню епископе, которого вульгарное испытание его терпения заставило отречься от веры. Заступничество Марии привносит в пьесу элемент фарса: зрители забавляются, видя, как у дьявола вырывают контракт после шутливой перепалки с Царицей Небесной. Наш мефистофель либо фантастически гротескен, как в старой прозаической легенде, либо трагически мрачен, как в трагедии Марло. Злодей этой флорентийской пьесы - своего рода сверхъестественный ростовщик, который дает займы в короткие сроки под непомерные проценты и не привлекается к ответственности за мошенничество в верховном апелляционном суде. Вряд ли было бы справедливо обвинять итальянское воображение в целом в таком затмении легенды, которая содержала в себе такие элементы величия. Возможно, вина в большей степени лежит на Флоренции пятнадцатого века; однако Флоренция была мозгом Италии, и если тамошние жители не могли найти больше соли или пикантности в мифе, подобном мифу о Феофиле, этот факт дает пищу для глубоких размышлений изучающему их культуру.

В *"Ре Супербо"* перед нами одна из тех историй, которые в средние века путешествовали с дальнего Востока по всей Европе, приобретая в каждой стране несколько иную форму.^[449] Гордый король в разгар своего процветания заболевает. Он совершает короткое дневное путешествие к водопою и принимает ванну. Ночью ангел принимает его облик, надевает королевские одежды, созывает свой народ и отправляется домой, в свой дворец. Тем временем хозяин гостиницы обращается с королем как с наглым негодяем. Он выпрашивает несколько тряпок, чтобы прикрыть свою наготу, и в назначенное время прибывает в город, который покинул накануне. Там его слуги считают его сумасшедшим, но он добивается аудиенции у ангела, который читает ему проповедь о смирении, а затем восстанавливает его на троне. В этой сказке не было ничего, выходящего за рамки итальянского воображения. Следовательно, трактовка адекватна, а ситуации, скопированные из реальной жизни, действительно забавны. Пьеса Бернардо Пульчи *"Варлаам и Иосафат"* более амбициозна.^[450] Отец Иосафата слышит от своих астрологов, что ребенок станет христианином. Соответственно, он строит башню и помещает туда своего сына, окруженного всеми вещами, приятными для чувств и ободряющими сердце человека. Его слуги получают строгий приказ, чтобы мальчик никогда не покидал своей тюрьмы, чтобы, возможно, встретив старость, возраст, бедность или болезнь, он не подумал о Христе. Однажды они пренебрегли этим правилом. Иосафат выезжает вперед и видит прокаженного и слепого человека, и узнает, что старость, смерть и боль уготованы всем. Это наводит на размышления и подготавливает его к получению послания некоего Варлаама, который приходит в башню под видом купца. Варлаам предлагает ему драгоценный камень, который возвращает зрение слепым, слух глухим, речь немым и который обращает глупого к мудрости. Драгоценный камень - вера Христова. Иосафат мгновенно обращается и крестится; и ни уговоры мудрецов, ни обольщения женщин не могут преодолеть его твердой решимости. Его новая вера так прочно укоренилась, его красноречие так прекрасно, что он обратил в свою веру своего отца и Придворных и получил за свою великую мудрость корону своих предков. И все же земной трон слишком приятен в его глазах мирской гордыни. Поэтому он отрекается от него и с тех пор живет святым отшельником. Эта легенда, как будет воспринято, является смутным отголоском удивительной истории Сиддхартхи, основателя буддизма. Какими бы прекрасными ни были очертания, слишком прекрасными, чтобы их можно было испортить каким-либо

рассказом, Пульчи сделал все возможное, чтобы перенести это из сказочного мира романтики в сферу прозы. В то же время, лишив это событие романтики, он не преуспел в его драматизации. Мы не чувствуем психологической необходимости в переменах ни в одном из персонажей; очарование каждого странного переворота разрушается неуклюжей подготовкой мотивов. Мы вынуждены чувствовать, что драматург работал над сюжетами легенды, которую он не понимал и не мог оживить. Удивительно, что он подумал о том, чтобы выбрать его, и обнаружил, что оно готово к его использованию.

Немногие из *раппредставителей* так интересны, как *С. Улива*.^[451] Улива - не святая католического календаря, а дочь старинной романтики. Ее легенды могут быть прочитаны в *Геста Римская*, в Филипп де обеспечения-это *Роман-де-ла-Mannelline*, в Сер Джованни *Ресогоне*, в Чосера *мужчина закона Сказка*, в Гримма *безрукий девичья*, и в российской, и Сербской вариации на ту же тему. На самом деле это пережиток какого-то очень древнего мифа, использованного поэтами всех веков ради его урока терпения в скорби, его пафоса преследуемой невинности. Форму, которую история приняла в Италии, такова. Уливу, дочь римского императора Джулиано, просит руки в жены ее собственный отец, который говорит, что у нее руки красивее, чем у любой другой принцессы. Она отрубает себе руки, и Джулиано отправляет ее в Британию на верную смерть. Но убийцы сжалились над ней и бросили в лесу одну. Там король Британии находит ее и отдает под защиту своей королевы. После многих несчастий Дева Мария восстанавливает свои руки, и она выходит замуж за короля Кастилии. Она рождает ему сына; но к этому времени она возбудила ревность и ненависть королевы-матери, которая воспользовалась отсутствием короля, чтобы настроить его против нее письмами, и вскоре после этого выгнала ее вместе с ребенком. Улива добирается до Рима и живет там в неизвестности двенадцать лет, пока ее муж, который обнаружил и наказал измену своей матери и с горечью искал свою обиженную жену, наконец не воссоединяется с ней и не признает в ее сыне своего наследника. Пьеса заканчивается сценой примирения императора, короля и Уливы, когда папа произносит благословения над всей компанией. Из этого краткого изложения легенды видно, что *Rappresentazione* представляет собой рыцарскую новеллу в драматическом исполнении. Несколько старых трогательных историй были сплетены в одну, и героиня была удостоена звания святой из-за жалости, которую она внушает. Улива принадлежит к сестринству Гризельды Боккаччо, Джиневры Ариосто и Королевы из нашей старой баллады о сэре Алдингаре. Средневековое воображение, создав образы величавости, подобные Гвиневере, злобы, подобной Моргане, любви, подобной Изольде, отошло в сторону и остановилось на нежной деликатности женщины, вся сила которой в ее красоте, мягкости и терпении; которая все переносит в духе милосердия; которую любят ангелы и которую лелеет Богоматерь; которая завоевывает все сердца мужчин своей добротой; и которая, подобно Уне, невредимой проходит через опасности и преследования, пока, наконец, ее радость не достигнет совершенства благодаря плоду ее законной любви. Именно этот элемент романтики тронул итальянское воображение, и драматург *С. Улива* проявил значительное мастерство в обращении с ним. Жалостливые подробности с безжалостным упорством сыплются на голову несчастной Уливы, чтобы усилить пафос ее положения. Ничто не смягчает ее невзгоды, кроме ее собственной невинности и любящего сострадания, которое ее красота вызывает у ее грубых мучителей. Это отсутствие рельефа вкупе с резким переходом от одного эпизода к другому выдает недостаток драматического искусства. Но поэту, кем бы он ни был, удалось сохранить задуманный им идеал чистоты и красоты. Он показывает, что все страдания Уливы, а также ее

удача были вызваны страстями, которые вызывала ее красота, и что именно ее чистота делала ее невредимой до конца.

Стелла - это та же история, слегка измененная, с несколько иным составом персонажей и злобной мачехой вместо злобной королевы.[452] Если мы сравним обе басни с версией "Безрукой девушки" братьев Гримм, превосходство северной концепции не может не поразить нас. Итальянская *новелла*, хотя и написана для народа, демонстрирует внешнюю пышность и величие королевской семьи. Все ее мотивы проистекают из столкновения человеческих страстей. Однако все это скрыто под навалившейся массой банальностей. Немецкая сказка окутана духовной тайной — добрые и злые силы борются за обладание непорочной душой. Когда муж, обманутый женской злобой, отправляется в долгое путешествие без еды, как кающийся грешник, чтобы найти свою оскорбленную жену, насколько глубже пафос и поэзия ситуации, чем может представить итальянский аппарат курьеров с сумками для писем, канцлеров, турниров и королевских шествий, проводимых при большом параде! Северная фантазия, побуждаемая простой красотой обстановки, ограничивается страстными переживаниями сердца и души. Флорентийский драматург придерживается материальных фактов жизни и получает детское удовольствие, рассматривая великолепие королей и принцев. С помощью этого метода он вульгаризирует легенду, с которой работает. Под его прикосновением она перестает быть святой землей. Очарование мифа исчезло.

Розана - это просто история о *Флоре и Бланшфлере*, которую Боккаччо уже переработал в свое *Филоколопо*. [453] Остеро, король Рима, отправляется со своей женой в паломничество в Святую Землю. Он попадает в руки короля Цезарии и погибает вместе со всем своим народом, кроме королевы. Ее забирают в плен в Цезарию, где она рождает Розану в тот же день, когда у ее хозяина рождается Улимено. Когда Улимено вырастает, он любит дочь рабыни своего отца. Его родители пытаются излечить эту страсть, отправляя его во Францию, а заодно продают Розану каким-то купцам, которые передают ее в султанский гарем. Улимено возвращается в Цезарию в глубоком отчаянии и клянется, что никогда не успокоится, пока не вернет свою любовь. После соответствующего количества приключений он находит Розану в серале, где, несмотря на восхищение султана ее красотой, она сохранила свою девственность. Они поженились, и Улимено вместе со своим королевством обратился в христианство. Самые красивые части этой пьесы - сцены в серале, где Розана отказывается от утешения женщин султана, и ухищрения, придуманные Улимено, чтобы заговорить с ней. За исключением того, что Розана и ее родители христиане и что святые защищают ее, нет ничего, что могло бы оправдать название *Sacra Rappresentazione*. Это любовный роман, похожий на "*Перикла*" Шекспира.

Другая *новелла*, представляющая менее поэтический интерес, инсценирована в *Аньоло Эбрео*. [454] У еврея Аньоло жена-христианка, которая убеждает его вместо того, чтобы тратить свои деньги на ростовщичество, одолжить их Христу, раздав их в качестве милостыни. Бросив таким образом свой хлеб в воду, он вскоре снова обретает его, собирая деньги на улицах и находя драгоценный камень в рыбьем брюхе. Он принимает крещение, потому что ясно видит, что Бог христиан может сделать его богатым. Только его утомительная торжественность не позволяет этой пьесе превратиться в фарс.

Три *Репрезентации* написаны о случаях паломничества к святилищу святого Иакова Компостельского — Иль Санто Бароне, как его всегда называют. Первый из них озаглавлен "*Краткая презентация Пеллегрино*". [455] В нем рассказывается история некоего Гульельмо,

который поклялся отправиться в Компостеллу на постели больного. По дороге он встречается с дьяволом в обличье С. Джеймса, который уговаривает его совершить самоубийство. Как только он умирает, дьявол хватается за его душу, как это видно на фреске Лоренцетти "Кампо Санто", и уносит ее в ад. С. Джеймс останавливает его, и между ними происходит многословная перепалка, в конце которой душа, продолжающая время от времени кричать "*мизерикордия*", спасается и возвращается в свое тело. Затем Гульельмо завершает свой обет и радостно возвращается к своей жене. *Я из-за Пеллегрини* сложнее.^[456] Арриго Колетта оставляет жену и сына в Риме; Константино Константе оставляет жену и троих сыновей в Генуе; и оба отправляются в Компостеллу. По дороге они встречаются и заводят друзей, но генуэзец умирает прежде, чем они далеко продвинулись в своем путешествии. Его друг-римлянин относит мертвое тело в Компостеллу, где С. Джеймс возвращает его к жизни, и оба благополучно возвращаются в свои дома. Пробыв некоторое время в Риме, Арриго заболевает проказой, и ему приходится странствовать взад и вперед по земле. Случай приводит его в дом генуэзцев, которые получили от него такие блага во время своего паломничества. Они вместе консультируются с врачами и мудрецами, которые уверяют их, что никакое исцеление невозможно, если прокаженный не искупается с головы до ног в крови девственниц. Это заставляет Константино пожертвовать всем, что ему дороже всего на свете. Он убивает трех своих сыновей и готовит ванну из их крови, которая возвращает здоровье его старому благодетелю. Но святой из Компостеллы по-прежнему присматривает за своими слугами. Чудо возвращает трех мальчиков к жизни. Их находят с золотыми яблоками в руках, и спектакль заканчивается всеобщим благодарением. Прозаическая прямота, с которой эпизоды этой странной истории трактуются как факты, едва ли менее примечательна, чем безнравственность, которая заменяет простые тауматургические действия более тонкими инстинктами человечества. Преувеличенную щедрость Константино можно сравнить с сотнями новелл. Это единственное достоинство, по-видимому, имело необычайное очарование для итальянцев. "*Я тру Пеллегрини*" основан на легенде о знаменитостях средневековья, пересказанной Саути в его "Паломничестве в Компостеллу".^[457] Отец, мать и сын необычайной красоты отправились вместе к святилищу С. Яго. По дороге они останавливаются в гостинице, где Фальконетта, дочь хозяина, влюбляется в мальчика и соблазняет его. Нарушив свою волю, она клянется погубить его и с этой целью кладет серебряный кубок в его дорожную сумку. Утром паломников настигает полиция, которая находит чашу и вешает красивого молодого человека. Родители выполняют свою клятву и на обратном пути обнаруживают своего сына на виселице живым и невредимым. Фальконетта сожжена, а ее родители повешены — старый хозяин не без юмора заметил, что, хотя он и был невиновен в этом преступлении, в свое время он убил достаточно людей, чтобы заслужить свою участь. Стиль этой пьесы заслуживает большей похвалы, чем можно было бы воздать *Rappresentazioni* в целом. Фальконетта - настоящий театральный персонаж, и суета в трактире по прибытии гостей исполнена с драматической силой.

В своем Храме Взаимопонимания флорентийцы подошли к самому краю истинной драмы. Адаптировав к своей сцене чудотворные пьесы средневековой ортодоксии, они переосмыслили Легенды о Святых и зашли так далеко, что инсценировали романы чисто светского характера. "*Вундеркинд Фиглиуол*" и фарс, приложенный к "*Пеллегрини*", содержат зародыши народной комедии. С. Маддалена - цельный персонаж. С. Улива тонко очерчен и хорошо выдержан. Ситуация на открытии *Тре Пеллегрини* проработана с настоящим художественным мастерством. Наконец, в *Эсалтационе делла Кроче* была предпринята попытка создания обычной трагедии в пяти действиях.

Из ораторий Компаньи и гостиных монастырей эта своеобразная форма искусства распространилась на Дворы и публичные театры. Полициано сочинил *Раппортацию* по классической басне об Орфее, а Никколо да Корреджо - другую по мифу о Кефале и Прокриде.[458] Последовали другие попытки секуляризировать религиозную драму, пока в 1521 году Франческо Мантовано не опубликовал современную историю французского генерала Лотрека.

Тем не менее факт остается фактом, что "*Сакре Раппрезентациони*" не привела к созданию национального итальянского театра. Если мы обратимся к истории нашей елизаветинской эпохи, мы обнаружим, что после того, как эпоха Чудес и Нравственности миновала, новое и независимое произведение искусства, порожденное творческим гением Марло и Шекспира, предоставило Англии в распоряжение эту великую редкость - Драму, соизмеримую со всей жизнью нации в одну из ее самых блестящих эпох. Итальянцы так и не достигли этого совершенства драматического искусства. Причины их провала станут предметом отдельного исследования, когда мы перейдем к рассмотрению нового направления, взятого драматургами при дворах Феррары и Рима.

В качестве извинения за место, отведенное здесь анализу пьес, ребяческих по своему сюжету, прозаичных по трактовке и бесплодных по результатам, можно утверждать, что в *Храме взаимопонимания* лучше, чем где бы то ни было, мы можем изучить ограниченность популярного итальянского гения в тот момент, когда произошло соединение гуманизма и духа народа.

ГЛАВА VI.

ЛОРЕНЦО МЕДИЧИ И ПОЛИЦИАНО.

Период с 1470 по 1530 год—Методы его трактовки—По хронологии—По местам—По сюжетам—Возрождение итальянского языка—Во Флоренции, Ферраре, Неаполе—Новая Италия—Сорок лет мира—Лоренцо Медичи—Его восхищение итальянской поэзией и ее оценка—Его привилегии покровителя—Его *Время*—Смерть Симонетты—Лукреция Донати—Описательная сила Лоренцо—*Сельве*—*Амбра*—*Ненсия*—*Я Беони*—Его священные поэмы—Карнавальные и танцевальные песни—Карри и Трионфи—Савонарола—Маска покаяния—Лев X. во Флоренции, 1513 г.—Театрализованное представление Золотого века—Анджело Полициано—Его место в итальянской литературе—*Строфа*—Обработка строфы октавы—Придворная поэзия—Механизм и украшение—*Орфей*—Орфей, идеал Cinque Cento — Его драматические качества—Хор менад—Любовные стихи Полициано—*Риспетти*—Флорентийская любовь—*La Bella Simonetta*—Учеба и сельская жизнь.

При работе с массивом итальянской литературы между 1470 и 1530 годами напрашивается несколько методов, каждый из которых дает определенные преимущества, хотя ни один из них не является полностью удовлетворительным. В первую очередь мы могли бы принять хронологическое деление и расположить главных авторов, о которых нам предстоит говорить, по периодам. Лоренцо де Медичи, Полициано, Луиджи, Пульчи, Боярдо и Санназаро были бы

ведущими именами в первой группе. На втором месте мы должны поставить Ариосто, Макиавелли, Гвиччардини и второстепенных историков Флоренции. Бембо должен был вести третий класс, включая Кастильоне, Ла Казуа и поэтов-петраркистов из Академий. Четвертую возглавил бы Пьетро Аретино, и в нее вошли бы авторы бурлеска и второстепенные критические прозаики эпохи декаданса. Преимущество этого метода в том, что он соответствует определенной закономерности в эволюции итальянского гения в течение этого короткого периода блестящей деятельности. Однако хронологические этапы недостаточно четко обозначены, чтобы оправдать его исключительное применение. Первая группа отделена от остальных реальным промежутком, поскольку люди, ее составляющие, умерли, за одним исключением, до конца пятнадцатого века, примерно в год вступления Карла VIII в Италию.[459] Но авторы второй, третьей и четвертой групп жили почти одновременно, охватывая весь период величайшей литературной славы Италии и глубочайшего национального замешательства, и были свидетелями окончательного угасания ее свободы в результате урегулирования, осуществленного политикой Карла V.[460] И, опять же, мы не можем проследить в нескольких фазах литературы, которые они представляют, столь явный процесс расширения, который может быть обнаружен на последовательных стадиях художественного или гуманистического развития. Когда работа, сделанная первой группой, была завершена, и язык, и литература Италии стали в подлинном смысле национальными, и культурные классы всех округов, обученные общей дисциплине гуманистических исследований, единодушно и одновременно приступили к задаче совершенствования родного языка. Этот факт в истории итальянской литературы предполагает *второй* метод классификации. Мы могли бы взять три главных центра возрождения конца пятнадцатого века — Флоренцию, Феррару, Неаполь — и показать, как местные особенности этих городов повлияли на их великих писателей. Рим во время понтификата Льва X; Урбино под властью Гидубальдо Монтефельтре; Милан во времена последнего Сфорца; Венеция в эпоху поселения Альдо; следующие могут быть выбраны для иллюстрации последующего роста итальянской культуры, когда она перестала быть тосканской, неаполитанской и феррарезской. И все же, хотя этот местный метод организации предлагает много преимуществ и имеет великое достоинство в том, что привлекает внимание к одной важной черте интеллектуальной жизни Италии — ее многогранности и разнообразию, обусловленному особыми качествами городов, соперничающих друг с другом в общем проявлении энергии, — историку итальянской культуры в один из ее самых ярких моментов не пристало подчеркивать незначительные различия, когда его целью должно быть изображение гениальности народа в целом. Одним словом, эта классификация имеет тот же недостаток, что и отношение школ к искусству.[461] Более того, это не может не привести к повторениям и путанице; ибо, хотя работа, которую мы должны проанализировать, велась в нескольких провинциях, все же каждый суд и каждый город собрали материал одного и того же общего характера. Романы, например, писались как во Флоренции, так и в Милане. В Риме комедий было представлено не меньше, чем в Ферраре. Романтический эпос не ограничивался двором Эстенси, а диссертации о светской жизни — Урбино. Вышеизложенные соображения подводят нас к еще одному *третьему* способу организации. Разве не было бы научно разделить литературу эпохи Возрождения на ее главные ветви и рассматривать романтический эпос, *новеллу*, сцену, идиллию, лирические стихи, эссе в прозе, истории и так далее в отдельных главах? Несомненно, есть что сказать в пользу такой трактовки предмета. Однако, если мы примем во внимание, что это требует рассмотрения одних и тех же авторов в нескольких последовательных разделах, путает хронологию и стирает местные различия, станет ясно, что следовать исключительно этой системе было бы неразумно. Это слишком строго

аналитический подход для нашей цели. Эта цель состоит в том, чтобы нарисовать портрет итальянского духа, как он выражен в народной литературе за почти семьдесят лет исключительного расцвета; и, возможно, изучающий согласится, что инстинкт, осознающий поставленную цель, осознающий также эти несколько методов, но не желающий, чтобы какой-либо из них препятствовал слишком строгому следованию, был более надежным руководством, чем формальная точность.

Поэтому я предлагаю в оставшихся главах этой книги использовать смешанный метод, придерживаясь хронологического в той мере, в какой я попытаюсь показать определенный процесс эволюции от возрождения, возглавляемого Лоренцо Медичи, к упадку, типичным примером которого является Пьетро Аретино, настаивая на местных особенностях там, где можно ясно доказать, что они внесли важный элемент в общий результат, и полагаясь на классификацию по темам для привлечения разрозненных деталей к общему рассмотрению. Пять выдающихся людей отмечают этапы в истории, которые нам предстоит рассмотреть. Это Полициано, Ариосто и МачиАвелли, Бембо и Пьетро Аретино. Хронологически они представляют четыре момента развития — начальный, заверченный, академический и упадочный. Но если мы отбросим хронологию и рассмотрим только их интеллектуальные качества, мы могли бы свести их к трем. Объединяя Полициано и Бембо в "Ариосто", сохраняя Макиавелли и Пьетро Аретино, мы получаем три выдающиеся фазы культуры Возрождения в Италии — во-первых, безмятежное, самодовольное, торжествующее искусство, прославляющее красоту формы ради формы и стремящееся к совершенству в стиле солнечной и восхитительной привлекательности; во-вторых, глубокий научный анализ, принимающий общество за свой объект, анализирующий человеческую историю и институты без предрассудков или предвзятости, неподвластный религиозным или этическим принципам, доводящий свой логический метод до предельной смелости и повергая мир в ужас результатами своей материалистической философии; в-третьих, моральное разложение, беззащитное и необузданное, лишенное стыда, потому что лишенное совести, смело заявляющее о себе и с циничной наглостью заявляющее о праве управлять обществом. Вокруг Ариосто группируются поэты-романтики и идиллики, романисты и комические драматурги, все племя жизнерадостных весельчаков, которые воплощали в прозе и стихах красоту живописи золотого века. С Макиавелли идут историки и политические философы, школа Помпонацци и аналитики-материалисты, которые проложили путь к новому рождению науки в бэконовских спекуляциях академии Козентина. Аретино - корифей множества писцов и придворных, литературных гладиаторов, пародийных авторов непристойных *"Капитолия"*, людей со злым характером, которые использовали перо вместо кинжала и были достойными преемниками авторов инвектив.

Если мы перейдем от людей к городам и попытаемся определить роли, сыгранные несколькими сообществами в создании итальянской литературы, мы обнаружим, что Флоренция устанавливает языковой стандарт и доминирует над нацией благодаря славе трех ее поэтов четырнадцатого века. Более того, Флоренция породила Макиавелли, Гвиччардини и политических теоретиков, которые образуют вокруг них группу. Флорентийское остроумие и юмор придают определенную остроту всем изделиям золотого века. Неаполь добавляет роскоши южного колорита, который чувствуется в восковых абзацах Санназаро и сладострастных слогах Понтано. Феррара развивает рыцарские элементы романтического эпоса, дает приют Ариосто и создает пасторальную драму, этот в высшей степени характерный продукт позднего Возрождения. Милан - родина Банделло, который занимает первое место

среди романистов и возглавляет школу ломбардских писателей в этом стиле. Рим мало что делает для общей культуры нации, за исключением того, что в эпоху Льва Папский двор стал центром для прилежных людей всех классов и качеств. Таким образом, ее место в литературе аналогично тому, которое она занимает в искусстве и науке.^[462] Аретино выбирает город лагун для своего уединения не без определенной пристойности; Венеция стала Парижем шестнадцатого века, и здесь пресса была более активна, чем где-либо еще в Италии. Инстинкт привел мастера пасквиля, принца памфлетистов, в город, сочетавший в себе предельную свободу книгопечатания с высокоразвитой безнравственностью нравов. Таким образом, рассматриваемые со многих точек зрения и применяемые с различными объектами изучения, люди, места и материя в равной степени представляют собой свои собственные стержни для лечения. В Италии, в отличие от Англии и Франции, нет политической и интеллектуальной столицы, нет Лондона и Парижа, где историк мог бы уверенно занять свою позицию и обозревать многообразную деятельность расы как из естественного центра. Он должен быть доволен тем, что меняет свою позицию и меняет свой аналитический метод, постоянно имея в виду те факторы, которые своим взаимодействием и комбинацией определяют явления, которые он имеет в виду.

Наконец-то мы стоим на пороге настоящего Возрождения. Разделение между популярной литературой и гуманистической культурой подходит к концу. Классическая форма, присвоенная учеными, будет придана прозе и поэзии итальянского языка. Будет достигнуто слияние, предсказанное и предпринятое Альберти, а не осуществленное им. Таким великим людям, как Макиавелли и Ариосто, отныне нет необходимости предварять свой *рассказ о козе волгари* извинениями. Новая литература уже не тосканская, а итальянско—национальная в самом широком и глубоком смысле этого слова, когда венецианец Бембо, неаполитанец Саннаццаро, Ариосто из Реджо, граф Боярдо Скандиано, Кастильоне мантуанец и Тассо Бергамаск соперничают с тосканцами Пульчи и Полициано, Макиавелли и Гвиччардини в создании золотого века.

Возрождение итальянского языка происходило почти одновременно в трех центрах: во Флоренции под покровительством Медичи, в Ферраре в замке Эстензи и в Неаполе при Арагонском дворе. Рим со времен понтификата Иннокентия VIII. до правления Льва X был почти нем и глух к литературе. Венеция дождалась периода печати. Милан ничего не произвел. Лишь постепенно волна национальной культуры достигла малых государств. Три города, которым Италия была обязана возрождением своего гения, правила князя, и новая литература с самого начала испытывала влияние дворов. Действительно, после смерти Боккаччо в 1375 году вся обстановка в Италии изменилась. Средневековые были сметены с лица земли. От их образа мыслей, религиозных верований, политических идеалов, схоластических теорий почти ничего не осталось. Среди городов, завоевавших или сохранивших свою независимость в четырнадцатом веке, только один оставался свободным от ига господина; и даже Венеция, хотя и не проявляла внешних признаков упадка, достигла высшей точки своего развития. Граждане, которые сражались в битвах Коммун под своими знаменами и священными машинами, теперь были тихими бюргерами, платящими капитанам-авантюристам за имитацию войны с политическими или коммерческими конкурентами в соседних государствах. Возник класс профессиональных дипломатов, соответствующих этим наемным военным подрядчикам, отобранных из рядов ученых за их риторические способности и владение латинским стилем. Сами гуманисты представляли собой новую и могущественную организацию, нацию в нации, оторванную от своих высших социальных и политических интересов, эгоистичную,

беспокойную, жадную до славы, кочевую, оторванную от местных связей, сознающую свою силу и опирающуюся на огромный престиж изучения интеллектуальных судеб расы в ту эпоху. Дерзкие и амбициозные во всем, что касалось их литературных притязаний, эти люди были раболепны в своей личной жизни. Они добывали хлеб насущный лестью и угрозами, слоняясь при дворах мелких деспотов, за чью щедрость они платили лестью или подстегивали угрозой позора в клевете. В то же время гуманисты, впитавшие все лучшее и худшее, что можно было извлечь из классики, смешавшие отбросы греческой и римской литературы с ее драгоценным металлом в своем огульном поклонении античности и не сумевшие из-за недостатка критики усвоить благороднейший дух языческой культуры, создали новую ментальную атмосферу. Работа, которую они выполнили для Италии, несмотря на неоднозначное качество, обладала двумя неоспоримыми достоинствами. Они не только восстановили наследие прошлого и разрушили барьер между древним и современным миром, вернув человеческое сознание из оцепенения средневековья к острому и яркому ощущению собственного единства; но они настолько проникли в каждую часть итальянской нации и наполнили ее своим энтузиазмом, что, по крайней мере интеллектуально, нация теперь была единой и готовой к одновременному прогрессу на пути культуры.[463]

Так случилось, что именно в этот момент, когда было достигнуто единство Италии в искусстве и науке, внешнее спокойствие сменило трехсотлетние раздоры. Древние партийные лозунги об императоре и Церкви, о гвельфах и гибеллинах, о благородстве и бюргерстве, о немецких и латинских элементах внутри политического организма постепенно прекратились и были забыты. Итальянский элемент, черпавший свои инстинкты из римской цивилизации, восторжествовал над пришельцами и феодалами; и хотя эта победа сопровождалась распадом коммун, которые стремились к ее достижению, все же конечным результатом была определенная однородность условий во всех крупных центрах национальной жизни. Италия превратилась в сеть развитых демократий, управляемых тиранами разной степени тяжести. Середина пятнадцатого века стала свидетелем начала того безмятежного периода сорокалетнего спокойствия, которому суждено было быть нарушенным низложением Карла VIII в 1494 году, на который Макиавелли и Гвиччардини среди бурь следующего полувека оглядывались с удивлением и завистью. Константинополь пал, и несомненное первенство среди цивилизованных рас перешло к итальянцам. Лоренцо де Медичи считался человеком, который благодаря своим политическим способностям и твердому пониманию необходимых условий для поддержания мира на полуострове установил и обеспечил равновесие между завистливыми и антагонистическими государствами. Можно справедливо усомниться в том, была ли заслуга этого отдыха, столь плодотворного для итальянцев в искусстве и литературе, действительно заслугой прозорливости Лоренцо, или же изменчивые силы нации на какое-то время остановились в силу стечения обстоятельств. Тем не менее, нет никаких сомнений в том, что беспрецедентное процветание народа совпало с его правлением Флоренцией и закончилось, когда он перестал руководить речью Посполитой. Во всяком случае, это была исключительная удача, связавшая имя этого выдающегося человека с приливом материального процветания в Италии и с возрождением ее национальной литературы.

Фигура Лоренцо Медичи уже не раз появлялась на сцене этой истории.[464] Будь то политические условия, ученость или изобразительное искусство эпохи Возрождения, опустить его имя невозможно. Поэтому сейчас нет необходимости описывать его характер или разбираться в эпизодах его флорентийского правления. Достаточно будет напомнить читателям этой книги, что в конце концов ему удалось настолько укрепить власть в Доме Медичи, что

никакие последующие революции не смогли ее разрушить. Роль, которую он играл как покровитель художников и ученых, а также как итальянский писатель, была подчинена его политической деятельности в особо сложных обстоятельствах. Контролируя бурную демократию Флоренции и получая признание за свою тиранию от ревнивых принцев, он все же умудрялся лидировать в своей эпохе во всех отраслях культуры, заслужив великолепный панегирик Полициано, который воспел его в "*Нумприции*"^[465]:

Tu vero æternam, per avi vestigia Cosmi
Perque patris (quis enim pietate insignior illo?),
Ad famam eluctans, cujus securus ad umbram
Fulmina bellorum ridens procul aspicit Arnus,
Mæoniæ caput, o Laurens, quem plena senatu
Curia quemque gravi populus stupet ore loquentem
Si fas est, tua nunc humili patere otia cantu
Secessusque sacros avidas me ferre sub auras.
Namque, importunas mulcentem pectine curas,
Umbrosæ recolo te quondam vallis in antrum
Monticolam traxisse deam: vidi ipse corollas
Nexantem, numerosque tuos prona aure bibentem....
Quodque alii studiumque vocant durumque laborem,
Hic tibi ludus erit: fessus civilibus actis,
Huc is emeritas acuens ad carmina vires.
Felix ingenio! felix cui pectore tantas
Instaurare vices, cui fas tam magna capaci
Alternare animo, et varias ita nectere curas!

Лоренцо де Медичи был последним апологетом материнской речи, поскольку он был первым и главным инициатором инаугурации в эпоху, когда в подобных извинениях больше не было необходимости. Он занял позицию, несколько отличную от позиции Альберти в своей защите итальянского языка, доказав не просто его полезность, но и смело заявив о его равенстве классическим языкам. У нас есть его небольшое эссе, написанное с этой целью, где он воздаст должное Данте, Боккаччо и Гвидо Кавальканти и утверждает в устах гуманистов, что Петрарка написал лучшие любовные стихи, чем Овидий, Тибулл, Катулл или Проперций.^[466] Опять же, в своем послании Федерико Арагонскому, отправленном вместе с томом MS., содержащим собрание ранней тосканской поэзии, он выносит острые и сочувственные суждения о лириках от Гиттоне из Ареццо до Чино да Пистойя, доказывая, что он изучал их произведения с хорошей целью и составил правильное мнение об истоках итальянской литературы.^[467] Лоренцо пишет не так, как человек, стыдящийся местного наречия или вынужденный использовать его, потому что не может владеть им лучше. Он уверен в справедливости своего дела и полон решимости наставлениями, примером и престижем своего княжеского сана вернуть литературе, которую он любит, добрую славу.

Никто не мог бы лучше подойти для этой задачи. В отличие от Альберти, Лоренцо был флорентийцем из флорентийцев, тосканцем до мозга костей, проникнутым духом своего города, страстным любителем его обычаев и развлечений, в совершенстве владеющим его народным языком. Его образование, хотя и подготовило его к платоническим дискуссиям с Фичино и сделало любителем гуманистической культуры, не сделало из него педанта. Как бы он ни ценил

классику, он предпочитал своих тосканских поэтов; и то, чему он научился в школе, он применил к изучению местной литературы. Следовательно, его стиль всегда идиоматичен; стремится ли он к возвышению серьезной дикции или воспроизводит разговоры улиц, он использует язык как человек, который привычно произносит слова, которые записывает на бумаге. Его ум был энергичным, а критические способности острыми. Более того, он жил в тесном согласии со своим временем, никогда не возвышаясь над ним, но точно представляя его основные тенденции. В то же время он был достаточно поэтом, чтобы восхищать поколение, которое не видело великого стихотворца со времен Боккаччо. Хотя его работы ни в коем случае нельзя назвать абсолютно первоклассными, он не написал ничего такого, что не понравилось бы способному человеку.

Первыми поэтическими эссе Лоренцо были сонеты и *канцони* в стиле *треченто*. Ошибочно причислять его, как это сделали некоторые историки литературы, к преднамеренным подражателям Петрарки или судить о его творчестве по его отклонению от петраркистского стандарта чистого стиля. Его юношеская лирика демонстрирует ценное изучение Данте и Гвидо Кавальканти не в меньшей степени, чем поэта из Воклюза; и хотя они затрагивают традиционную меланхолию петраркистского маньеризма, своей силой они обязаны сильному объективному духу пятнадцатого века. Оригинальность Лоренцо заключается в слиянии им формы любовной лирики, унаследованной от Петрарки, с реалистическим гением эпохи Гирландайо. Это особенно заметно в сонетах, описывающих красоты страны. Они не пронизаны эмоциями, пронизывающими и размывающими впечатления, производимые природными объектами в сознании поэта. Его пейзажи не затуманены атмосферой, то светлой, то мрачной, меняющегося настроения влюбленного. Напротив, каждый объект определен и классифицирован; и дама сидит, как прекрасная фигура в саду, нарисованная во всех деталях с не меньшей любовью, чем она сама.^[468] Эти картины, очень тонкие в своих мельчайших и правдивых штрихах, воздействуют на наше воображение подобно панно Беноццо Гоццолли, который не упускает ни одного обстоятельства сцены, которую он берется воспроизвести, наполняет ее эпизодами и уделяет такое же внимание основным сюжетам и аксессуарам. Центральным чувством стихов Лоренцо является не любовь, а восторг от природы — флорентиец наслаждается виллой с ее лесами и речушками, соснами на склонах холмов, певчими птицами и удовольствиями от охоты.

Следующий сонет можно было бы выбрать как прекрасный образец новой манеры, введенной в литературу Лоренцо. Его классический колорит, глубоко прочувствованный и в то же время несколько холодный, несет на себе истинный отпечаток *кватроченто*^[469]:

Покинь свой любимый остров, кипрская царица;
Покинь свое заколдованное царство, такое нежное,
Богиня любви! Приходите туда, где ручей
омывает низкорослый дерн и нежнейшие зеленые стебли!
Приди к этим теням, к этому воздуху, который колышет завесу
шепчущих ветвей, и их шепот звучит
В очарованной канцоне Филомелы:
Выбери это для своей собственной земли, для своих любимых владений!
И если ты придешь по этим ясным волеизъявлениям править,

Возьми с собой своего дорогого сына, своего ненаглядного сыночка;
Ибо здесь нет никого, кто владел бы своей империей.
У Диан крадут весталок из ее свиты,
Которые бродят по лесам по своей воле, свободные от опасностей,
И не знают ни Любви, ни его ужасного гнева, ни страха.

То, что Лоренцо был неспособен любить так, как любили Данте, Петрарка или даже Боккаччо, очевидно из каждого написанного им стиха. Дух в нем не торжествует над плотью и не борется с ней, но и не подчиняет добровольную и опьяненную жертву. Оно остается отстраненным и холодным, играя фантазиями, с любопытством наблюдая за карнавалом похотей, которые празднуют в груди, чьим господином оно является. При таких условиях он мог взять жену, которую его мать нашла для него в Риме, и записать этот факт в своем дневнике[470]; он мог коротать свой досуг с продажными красавицами или деревенскими девушками на своих виллах; но о любви в понимании поэта он ничего не знал. Это правда, что, воспитанный в традициях стихосложения четырнадцатого века, он счел необходимым завести титулованную возлюбленную своего сердца. Отчет, который он дает об этом в комментарии к своим собственным сонетам, составленным по образцу *Новой жизни*, является одним из его лучших произведений. Он описывает день, когда прекрасную Симонетту Каттанео, супругу его брата Джулиано, унесли в могилу с непокрытым лицом, лежащую под солнечным светом на открытых носилках. Вся Флоренция была тронута этим зрелищем до слез, и поэты изливали элегии. Был апрель, и молодая земля, казалось, облачилась в свое цветочное одеяние только для того, чтобы сделать пафос этой смерти более пронзительным. Затем, говорит Лоренцо: "Наступила ночь, и я вместе с самым дорогим для меня другом отправился размышлять о потере, которую мы все понесли. Пока мы разговаривали, воздух был чрезвычайно безмятежен, и мы обратили наши взоры к звезде необычайной яркости, которая на западе сияла с таким блеском, что не только затмевала все остальные звезды, но даже отбрасывала тень от предметов, преграждавших ее свет. Некоторое время мы дивились этому, а затем, повернувшись к моему другу, я сказал: "Нет нужды удивляться, поскольку душа этой нежнейшей леди либо превратилась в эту новую звезду, либо соединилась с ней. И если это так, то великолепию звезды не стоит удивляться; и так же, как ее красота при жизни была большим утешением для наших глаз, так и теперь давайте утешим себя в настоящий момент созерцанием такого великолепия. И если наши глаза слабы и немощны, чтобы выносить такое сияние, помолимся мы богу, то есть ее божеству, дать им силу, чтобы без ущерба для нашего зрения мы могли некоторое время созерцать это". ... Затем, поскольку мне показалось, что эта беседа дала хороший материал для сонета, я оставил своего друга и сочинил следующие стихи, в которых рассказываю об упомянутой звезде:

"О ясная звезда, которая трансцендентным светом
Гасит сияние всех соседних звезд,
Почему ты излучаешь свет, неподвластный твоему обыкновению,
Почему ты все еще хочешь сражаться с Фебом?
Может быть, те прекрасные глаза, которые от нашего взора
украла Смерть, которые ныне превозносят себя превыше всего,
Ты присвоил себе: облаченный в их великолепное сияние,
ты вполне можешь претендовать на яркую колесницу бога солнца.
Послушай, новая звезда, новый правитель дня,

Который непривычным сиянием золотит наши небеса,
О, послушай, богиня, наши молитвы!
Пусть изольется столько великолепия из твоей сферы,
Чтобы этим незрячим глазам, которые всегда хотели бы плакать, было даровано твое радостное
зрение
!"

С этого момента Лоренцо начал писать стихи. Он бродил в одиночестве и медитировал на подсолнух, наслаждаясь мыслями о Любви и Смерти. И все же сердце его было пусто; и подобно Августину или Аласторю, он мог сказать: "nondum amabam, sed amare amabam, quærebam quod amarem amans amare". Когда молодой человек находится в таком настроении, проходит совсем немного времени, прежде чем он находит объект для своего обожания. Однажды той же весной Лоренцо отправился с друзьями в пиршественный дом, где встретился с дамой, в его глазах даже более прекрасной, чем Ла Симонетта. Следуя моде своего времени, он описывает ее физические и умственные совершенства с подробностью, которую нет необходимости навязывать современному читателю.^[471] Достаточно сказать, что Лукреция Донати — так звали даму — дала Лоренцо именно то, что он искал, объект для его литературных упражнений. *Сонетти*, *Канцони* и *Любовь* были плодами этого первого увлечения.

Хотя Лоренцо не был ни поэтом, ни любовником в духе Данте, эти юношеские стихи и проза, которой он их предварял, показывают его в свете, который не может не заинтересовать тех, кто знает только государственного деятеля и литературного циника его более поздних лет. В картине вечера после похорон Симонетты чувствуется искренний пыл романтических чувств, хотя аналитический склад ума поэта проявляется в его точном описании тени, отбрасываемой планетой, за которой он наблюдал. Первая встреча с Лукрецией, опять же, прекрасно описана в этих строфах "Себя":

В то время, когда была выкована цепь, которую тогда нес я,
Воздух, земля и небеса были связаны в едином восторге;
Воздух никогда еще не был таким безмятежным,
Солнце никогда не проливало такого чистого и безмятежного света;
Молодые листья и цветы на травянистом полу
Радовали землю, по которой бежал яркий ручеек,
В то время как Венера лежала на груди своего отца
И улыбалась с небес на том месте в тот день.

Она от своего божественного чела и любящей груди
Взяла обеими руками розы многих оттенков,
И осыпала ими небеса, которые спали в покое,
Покрывая мою госпожу их благодатной росой;
Юпитер, исполненный радости, в тот день освободил
Уши людей, чтобы они могли услышать истинное
Эхо божественной мелодии и танца,
Которые падали с небес в песнях и благостных звуках.

Прекрасные женщины под эту музыку переставляли ноги,
Воспламененные нежным огнем от раздутого дыхания Любви:

Вот ваш возлюбленный со своей возлюбленной —
Ее рука, по которой он так долго тосковал, сжата в его любимой руке;
Их вздохи, их взгляды, которые обманывают муки тоски;
Краткие слова, которые никто, кроме них, не может понять;
Цветы, которые она роняет, возобновляются и прижимаются,
покрываясь поцелуями, к его голове или груди.

Среди стольких приятных вещей и красоты,
Моя прекраснейшая леди с непревзойденной грацией
Затмила и увенчала всех красавиц, которые были там;
Ее одеяние было белым и нежным, как кружево;
И все же ее глаза, с безмолвной и редкой речью,
Говорили сердцу, оставляя губы в покое:
Приди ко мне, приди, дорогое мое сердце, сказала она:
Здесь успокоятся твои давние желания.

Впечатление от этих стихов едва ли омрачает прозаический каталог красот Лукреции, помещенный в *Innamoramento*. Лоренцо был аналитиком. Он не мог избавиться от этого качества, столь полезного для наблюдателя, столь фатального для художников, если они не могут перекомпоновать данные, полученные в результате наблюдения, в новом субъективном синтезе. Когда мы сравниваем его описание Золотого века в "*Сельве*",^[472] справедливо отмеченное своим блеском и богатством деталей, с более коротким отрывком из "*Строфы*" Полициано, мы измеряем расстояние между разумным изучением природы и воображением, которое объединяет и придает новую форму жизни каждой детали. Той же цели можно достичь более кратко, сравнив этот отрывок о розах из "*Коринто*" с музыкальной *балладой* Полициано^[473]:

Однажды утром, когда солнце с его свежим светом
поднималось, сияющее и незамутненное, я зашел в свой маленький закуток

.
Розовые деревья посажены там в ярком порядке,
На которые я обратил зачарованный взор и долго оставался там,
Наслаждаясь этим вновь обретенным наслаждением.
Красные и белые розы цвели на кустах;
Одна раскрывалась, лист за листом, приветствуя утро,
сначала робко, потом в сладостном беспорядке;
Другая, еще совсем юная, только что родившаяся,
Едва пробивалась из бутона, и были такие,
чьи лепестки одиноко закрывали их от воздуха;
Еще одна упала и осыпала траву цветами;
Так я наблюдал, как розы расцветают и умирают,
И в один короткий час их красота исчезает.
Но пока я смотрел, как эти вялые лепестки,
бесцветные, лежат на холодной земле, я мог только думать,
Насколько тщетной вещью является юношеская храбрость.
У деревьев есть свое время расцвести на пороге зимы;

Тогда большинство цветов увядают за час,
Когда переходят короткие дни весны к лету;
Плоды, еще не сформировавшиеся, терпкие и кислые;
Мало-помалу они разрастаются и медленно, упорно пригибают
крепкие ветви;
Ветви не без риска могут поднять
Свою ношу; теперь они шатаются под тяжестью,
все еще растущие, и склоняются над путями;
Скоро наступает осень, и спелый румяный груз падает на землю.
Собран: радостный сезон не продлится долго;
Цветы, плоды и листья теперь все опустошены.
Поэтому сорви розу, дева, пока еще можно!

Это хорошо. Это лучший вид поэзии, доступный пониманию Лоренцо. Но вот танцевальная
песня Полициано:

Однажды ясным днем, девы, я бродила
По зеленому саду в середине мая.

Фиалки и лилии росли со всех сторон,
посреди зеленой травы, и молодые цветы были чудесными,
золотистыми, белыми, красными и лазоревоглазыми;
К ним я протягивала руки, желая сорвать
Побольше, чтобы сделать мои светлые кудри прекрасными,
Увенчать мои волнистые локоны веселыми гирляндами.

Я отправился бродить, девушки, одним погожим днем,
По зеленому саду в середине мая.

Но когда мои колени были усыпаны цветами, я наконец заметила
Розы, розы всех оттенков;
Поэтому я побежала срывать их румяную гордость,
Потому что их аромат был таким сладким и настоящим,
Что вся моя душа воспламенилась новым наслаждением,
томлением и желанием, слишком нежным, чтобы выразить их словами.

Я отправился бродить, девушки, одним ясным днем,
По зеленому саду в середине мая.

Я смотрел и смотрел. Нелегкой задачей было сказать,
Насколько прекрасны были розы в этот час;
Одна только выглядывала из своей зеленой оболочки,
И некоторые были увядшими, некоторые почти не цвели.
Тогда Любовь сказала: Иди, сорви из цветущей беседки
Те, что ты видишь созревшими на побегах.

Я отправился бродить, девушки, одним погожим днем,
По зеленому саду в середине мая.

Ибо, когда полная роза покидает свою нежную оболочку,
Когда на нее приятнее всего смотреть,
Тогда самое время поместить ее в свой венок,
Прежде чем ее красота и свежесть исчезнут.
Поэтому собирайте розы с великим ликованием,
Милые девушки, пока не исчез их аромат.

Я отправился бродить, девушки, одним погожим днем,
По зеленому саду в середине мая.

Как в этой *балладе*, так и в строфах "Золотого века" может показаться, что Полициано переписал упражнение Лоренцо с целью показать миру разницу между настоящей поэзией и тем, что только очень на нее похоже.

The *Selve d'Amore* и *Corinto* относятся к ранней манере Лоренцо, когда его сердце было еще свежим, а умение управлять государством не сделало его циничным. Последняя представляет собой музыкальную эклогу в *римской терце*; первая - дискурсивную любовную поэму с аллегорическими эпизодами в строфах октавы. До появления *Сельве оттава рима*, насколько я знаю, использовалась только для полуэпических стихотворений и коротких песен о любви. Лоренцо доказал свою оригинальность, приспособив его к стилю композиции, который был нацелен на блестящие описания в манере Овидия. Он также справился с этим с доселе неизвестной легкостью и яркостью. Зрелище Любви и ревности и аллегория Надежды во второй части - это такая поэзия, которой требовалось только что-то волшебное от прикосновения Ариосто, чтобы сделать их совершенными.^[474] Как бы то ни было, этюды Лоренцо в стихах производят такое же впечатление, как работы Бронзино в живописи. Они блестящи, но жестки, холодны, расчетливы, никогда не сливающиеся окончательным очарованием поэзии или музыки в восхитительное видение. Чего не хватает, так это не столько технического мастерства или изобретательности, сколько чувства художника, накала страсти или очарования духовной гармонии. Вот фотография сопровождающего Хоуп поезда:

Следуя за этой несчастной дамой, куда бы она ни пошла,
Толпами мелькают сны с предсказаниями и ложью,
Хиромантами, искусствами, которые обманывают и навязывают,
случайностями, прорицателями и ложными пророчествами,
Произнесенными или записанными в дурацких свитках и глянце,
Чьи прогнозы заставляют время пролетать у нас на глазах,
Алхимией, всеми, кто измеряет небеса с нашей земли,
И свободными предположениями, сделанными по желанию.

Под темной тенью ее могучих крыльев
Весь обманутый мир наконец должен съежиться: —
О слепота, которая охватывает все смертное,
Хрупкое невежество, которое попирает человеческую силу!—
Тот, кто может сосчитать беды, которые приносит ее империя,

Мог бы сосчитать каждую звезду, каждую рыбу, каждый цветок,
Рассказать обо всех птицах, пересекающих осенние моря,
О листьях, которые срываются с голых деревьев.

Его *Амбра* - еще одно стихотворение в том же стиле, что и "*Selve*". В нем запечатлена любовь Лоренцо к тосканской ферме, которую Полициано впоследствии прославил звучными гекзаметрами, посвященными памяти Гомера.^[475] Следуя по стопам Овидия, Лоренцо симулирует, что пастух Лауро любил нимфу Амбру, которую речной бог Умброн преследовал через долины и луга до берегов Арно. Там он бы применил к ней насилие, но эта Диана превратила ее в камень в своей острой нужде:

Ma pur che fussi già donna ancor credi;
Le membra mostran, come suol figura
Bozzata e non finita in pietra dura.

Это сравнение характерно как для любви Лоренцо к знакомым иллюстрациям, так и для эпохи, в которую зародился гений Микеланджело. В том же ритме, но в менее амбициозном стиле, исполнена *Качча коль Фальконе*. Это стихотворение - простой отчет о тосканской соколиной вечеринке, написанный для развлечения гостей Лоренцо, но по прошествии четырех столетий так и не предназначенный для обсуждения критиками. Эти пасторали, будь то пустяковые, как *La Scaccia*, романтические, как *Коринто*, или живописные, как *Амбра*, теряют свою значимость рядом с "*Ла Ненсия да Барберино*" — шедевром истинного гения и юмора, демонстрирующим глубокое знание деревенских нравов и использующим диалект тосканского *контадини*.^[476] Как *Полифем* Феокрита, но с еще большим количеством пикантных деталей и домашнего веселья, *Ла Ненсия* излагает любовный плач индуса Валлеры, который с причудливой фантазией описывает прелести своей возлюбленной, добиваясь ее расположения тысячью способов, все естественные, все в равной степени соответствуют сельская простота. Вряд ли это можно назвать пародией на деревенскую жизнь и чувства, хотя мы не можем не видеть, что город смеется над деревней на протяжении всех этих буйных строф, таких богатых фантазией, таких несравненно ярких по описанию. Что возвышает его над пародией, так это правдивость картины и близкое подражание деревенской популярной поэзии^[477]:

Le labbre rosse paion di corallo:
Ed havvi dentro due filar di denti
Che son più bianchi che quei di cavallo:
E d'ogni lato ella n'ha più di venti.
Le gote bianche paion di cristallo
Senz'altri lisci over scorticamenti:
Ed in quel mezzo ell'è come una rosa.
Nel mondo non fu mai sì bella cosa.
Ben sì potrà tenere avventurato
Che sia marito di sì bella moglie;
Ben sì potrà tener in buon dì nato
Chi arà quel fioraliso senza foglie;
Ben sì potrà tener santo e beato,

Che sì contenti tutte le sue voglie
D'aver la Nencia e tenercela in braccio
Morbida e bianca che pare un sugnaccio.

Эти строки, выбранные наугад из стихотворения, можно было бы сравнить с *Rispetti*, которые сегодня поют в Тоскане. Яркость и энергичность *La Nencia* обеспечили ей немедленную популярность. Этому быстро подражал Луиджи Пульчи в "*Бека да Дикомано*", деревенской поэме, которая, стремясь к более грубому реализму, чем у Лоренцо, нарушила стиль и впала в вульгарность. У *Ла Ненции* еще долго оставались подражатели, ибо одной из главных целей образованных поэтов эпохи Возрождения было повторение манеры популярного стиха. Однако никому так хорошо, как Лоренцо, не удавалось подойти к фактам деревенской жизни и правде деревенских чувств с тонкой иронией, в которой было по меньшей мере столько же сочувствия, сколько сарказма.

"*Я беони*" - плебейское стихотворение другого, более неприятного типа. Написанный *терцой рима*, он отчетливо пародирует стиль "Божественной комедии", используя те же фразы для обозначения действия и поворотов диалога; вводит сравнения в манере Данте, пародируя Вергилия и Беатриче в "отвратительном Бартолино и Настаджио".^[478] Поэму можно было бы назвать Раем пьяниц, или их адом; поскольку она состоит из последовательности сцен, в которых представлены опьянение на всех стадиях и алкоголики любого калибра. Тон холодно сатирический, сардонически комический. Старик из "Видения греха" Теннисона мог бы написать "*Я беони*" после веселой схватки с морщинистым конюхом. Когда Лоренцо сочинял ее, он уже был развращенным и усталым, пресыщенным миром, измученным болезнями, разочарованным жизнью, полной компромиссов, лицемерия, дипломатии и измены государству, которым он управлял. И все же в юморе этого стихотворения нет ничего по-настоящему зловещего или трагического. Его жестокость не искупается свирепой яростью свифтианцев. Если некоторые описания в ранних работах Лоренцо напоминают нам голландских художников-цветочников и пейзажистов, Брейгеля или Ван Гюйсума, то сцены из "*Я Беони*" напоминают реализм голландских картин таверны и Кермессена. В нем тот же юмор, грубый и в то же время острый, то же интеллектуальное наслаждение чувственностью, тот же анимализм, изучаемый острым эстетическим духом.^[479]

Перейти от "*Я Беони*" к "Похвалам" Лоренцо, написанным по просьбе его матери, и к священной пьесе "*Сан-Джованни и Паоло*" в исполнении его детей - значит совершить один из тех сбивающих с толку переходов, которые так распространены в Италии эпохи Возрождения. Не ставя слишком высокой оценки священной поэзии Лоренцо ни за религиозный пыл, ни за эстетические качества, все же удивительно, что автор "*Беони*" и платонический мудрец из Кареджи уловили так много пиетистского тона. Мы знаем, что "*Святой Джованни и Паоло*" был написан, когда он был уже в преклонных годах^[480]; и скрытые намеки на его болезнь и государственные заботы, которые давили на него, придают книге интерес, которого она иначе не вызвала бы. Это двустушие,

Spesso chi chiama Costantin felice
Sta meglio assai di me e 'l ver non dice,

кажется, это вздох от собственной усталости. Вполне возможно, что Лоренцо позавидовал Константину, марионетке его фантазии, в момент отречения. И все же, когда Савонарола

призвал его перед смертью справедливо поступить с Флоренцией, была видна истинная природа этого человека. Нравилось ему это или нет, но тогда он не смог бы сбросить с себя груз забот и преступлений, который он накопил кривыми путями за всю свою жизнь, когда поработал Флоренцию и нарушал покой своей души. Похвалы, которые можно отнести к более раннему периоду жизни Лоренцо, когда его воспитанием руководила мать, а благочестивый епископ Ареццо с восхищением наблюдал за его образцовым поведением в церкви, местами содержат оттенок глубокого чувства.^[481] Они во всех отношениях не уступают средним из тех, что включены во флорентийское собрание 1863 года. Люди эпохи Возрождения были так устроены, что отвернуться от порока, жестокости и преступлений, от преднамеренного развращения и порабощения людей распутными удовольствиями и тайного преследования врага с пылким и безудержным страстным устремлением души к Богу было ни в коем случае невозможно. Их характер допускал эту аномалию, как мы можем ясно видеть в Автобиографии Челлини. Следовательно, хотя вполне вероятно, что Лоренцо культивировал Хвалу главным образом как форму искусства, у нас нет оснований предполагать, что отрывки, в которых мы, кажется, улавливаем нотку горячего благочестия, неискренни.

Многогранность таланта Лоренцо проявилась с большей пользой, когда он покинул неподходящую почву священной литературы и дал волю своей фантазии в сочинении *баллад* и карнавальных песен. Этот вид поэзии давал полный простор темпераменту, чрезмерному во всех чувственных удовольствиях.^[482] Это также позволило ему проникнуться глубоко укоренившейся симпатией к простым людям. Не следует также предполагать, что Лоренцо следовал просто художественному импульсу. Этот странный человек, в чьей сложной натуре гармонично сочетались качества противника, поставил саму свою чувственность на службу государственному управлению. Медики основывали свою власть на благосклонности пролетариата. Со времен бунта в Чомпи они придерживались одной линии самовозвеличивания, встав на сторону плебеев в их ссорах с олигархами. Серьезная цель, лежавшая в основе культивирования популярной поэзии Лоренцо, заключалась в том, чтобы развлечь толпу зрелищами и музыкой, отвлечь их внимание от государственных забот и притупить их политические интересы, польстить им, опустившись до их уровня и свободно общаясь с ними в их спортивных состязаниях, и приобрести популярность, которая должна была обезопасить его от аристократической зависти Аччайоли, Фрескобальди, Сальвиати, Содерини и других исконных врагов его дома. На фронтисписе к старому изданию "Флорентийских карнавальных песен" изображен он, окруженный маскарадистами в причудливых платьях, возглавляющий веселье под стенами Палаццо, в то время как женщины наблюдают за ними из окон.^[483] То, что мы вправе приписывать Лоренцо политику преднамеренного ослабления, подтверждается вердиктом Макиавелли и Гвиччардини, оба из которых связывают его успешный деспотизм с зрелищами, которые он устраивал для населения,^[484] а также этим отрывком из трактата Савонаролы об управлении Флоренцией: "Тиран, особенно во времена мира и изобилия, имеет обыкновение занимать народ зрелищами и празднествами, чтобы они думали о своих собственных развлечениях, а не о его замыслах, и, отвыкнув от поведения государства, могут оставить бразды правления в его руках".^[485] В то же время ошибся бы тот, кто предположил бы, что наслаждение Лоренцо этими удовольствиями, которые, как он находил, были в моде среди народа, не было подлинным. Он олицетворял как худший, так и лучший дух своего времени; и если он знал, как поработить Флоренцию, то только

потому, что его собственный темперамент разделял инстинкты толпы, в то время как его гений позволял ему облекать непристойность в красоту.

Мы знаем, что это был древний флорентийский обычай, когда юноши и девушки встречались на площадях и танцевали, в то время как мальчик пел высоким голосом под аккомпанемент лютни или виолы, или компания менестрелей распевала частушки. Танцоры присоединились к припеву, превознося майские радости и прелести любви в ритмах, подходящих для *Каролы*. Взяв эту форму поэзии у народа, Лоренцо придал ей достоинство искусства. Иногда он рассказывал историю о несчастном любовнике, или притворялся, что умоляет застенчивую любовницу, или раздражался ликованием страсти, увенчавшейся успехом. И снова он призвал мальчиков и девочек не останавливать бег времени и не позволять розовым бутонам их юности увядать несорванными. В более распутных настроениях он высмеивал саму любовь, которую восхвалял, или, сбросив маску порядочности, буйствовал в низменном скотстве. Эти *балетные канцони*, хотя им и не хватает высшей красоты стиля Полициано, стилистически изящны. Их тон никогда не поднимается выше чувственности. Из Флоренции ушла не только серьезность страсти Данте, но и чувственная идеальность Боккаччо, *анаивность* популярной эротической поэзии омрачена грубыми намеками. Мы находим в них эстетическую безнравственность, блестящий материализм Возрождения, выраженный в беспечном самоотречении плотскому порыву.

Имя Лоренцо де Медичи все еще более тесно связано с *Canti Carnascialeschi* или Карнавальными песнями, первым автором которых он, как говорят, был, чем с *Ballate*, которые он использовал только по мере того, как они передавались ему. Во время карнавала у флорентийцев был обычай ходить по улицам в масках и распевать сатирические баллады. Лоренцо увидел, что это была возможность порадовать людей великолепием зрелища. Он распорядился, чтобы Триумфы, в которых он принимал участие, были тщательно подготовлены лучшими художниками, наряды маскировщиков были тщательно изучены, а их колесницы украшены иллюстративными картинами. Затем он написал песни, соответствующие персонажам, изображенным на автомобилях. С песнями, танцами и демонстрируя свои костюмы, группа прошла по Флоренции. Илья Ласка в своем предисловии к "Триумфам и карнавальным песням", посвященным дону Франческо Медичи, приводит историю их изобретения[486]: "Этот праздник изобрел Великолепный Лоренцо де Медичи. До него, когда машины носили мифологические или аллегорические маски, они назывались *Trionfi*; но когда в них перевозили представителей искусств и профессий, они сохраняли более простое название *Carri*." Тексты, написанные для *Triumphs*, были величественными, в стиле античных од; те, что предназначались для исполнения на *Carri*, использовали плебейские обороты речи и содержали почти неприкрытую непристойность. У них был обычай, говорит Илья Ласка, "выходить после обеда, и часто они задерживались до трех-четырех часов ночи, сопровождаемые множеством людей в масках на лошадях, богато одетых, числом иногда превышающим три сотни, и столько же пеших с зажженными факелами. Так они пересекли город, распевая под аккомпанемент музыки, рассчитанной на четыре, восемь, двенадцать или даже пятнадцать голосов и поддерживаемой различными инструментами".

Фантазия Лоренцо захватила умы флорентийцев. С тех пор эти представления повторялись каждый год, лучшие художники и поэты вносили свой гений, чтобы сделать их великолепными. В сборнике песен, написанных для Карнавала, мы находим Маски Ученых, Ремесленников, Ловцов Лягушек, Фурий, Лудильщиков, Женщин, продающих виноград, Стариков и молодых жен, Ювелиров, немецких ланскнехтов, цыган, Чесальщиков шерсти, Кающихся, Дьяволов,

евреев, Лицемеров, Молодых людей, потерявших своих отцов, Мудрецов, Проклятых Душ, Черепаховых кошек, Парфюмеров, каменщиков, Шулеров, Зеркальщиков, Кондитеров, Благоразумных людей, Юристов, влюбленных нимф, сбежавших монахинь. из монастыря - не говоря уже о Четырех Возрастах Человека, Ветрах, Стихиях, Мире, Клевете, Смерти, Безумии и сотне абстракций того же рода. Тон этих песен однообразен и намеренно аморален. Можно подумать, что они написаны для какого-то старого фаллического фестиваля. Их остроумие острое и живое, представляющее воображению студента весь юмор блестящей ушедшей эпохи. Странное и великолепное зрелище, должно быть, представляла собой Флоренция, город искусства и философии, буйствовавшая в дионисийских кутежах, провозглашавших роскошь и распущенность чувств! Прекрасные девушки, юноши в богатых одеждах на гарцующих конях, ливни лилий и фиалок, триумфальные арки из весенних цветов и лент, град конфит, факелы, вспыхивающие в желтоватом вечернем небе — мы можем видеть всю процессию, когда она пересекает Понте Веккьо, выходит на большую площадь и медленно выходит на открытое пространство под куполом Брунеллески и башней Джотто. Воздух звенит от музыки, когда они появляются, басы, тенора и пронзительные дисканты смешиваются со звуками лютни и цимбал. Люди затихают, чтобы послушать. Это "Триумф Бахуса" Лоренцо, и вот слова, которые они поют:

Прекрасна юность и лишена печали;
Но она ежечасно улетучивается. —
Юноши и девушки, наслаждайтесь сегодняшним днем;
Вы ничего не знаете о завтрашнем дне.

Это Вакх и сияющая
Ариадна, настоящие любовники!
Они, несмотря на время полета,
Каждый с каждым находят новое удовольствие;
Эти их Нимфы и вся их команда
Пребывают в вечном отпуске. —
Юноши и девушки, наслаждайтесь сегодняшним днем;
Вы ничего не знаете о завтрашнем дне.

Эти беспечные сатиры с распутными глазами,
возлюбленные нимф:
В обширных пещерах и лесах
Они заманивали их в ловушку среди цветов.
Согретые Бахусом, в его беседах,
Теперь они танцуют и скачут прочь. —
Юноши и девушки наслаждаются сегодняшним днем;
Вы ничего не знаете о завтрашнем дне.

Эти прекрасные нимфы не прочь
Поддаться на уловки своих любовников.
Никто, кроме неблагодарных и грубых людей,
Не может устоять, когда Любовь соблазняет.
Теперь, окруженные ослепительными улыбками,
Все вместе танцуют и играют. —

Юноши и девушки, наслаждайтесь сегодняшним днем;
Вы ничего не знаете о завтрашнем дне.

Смотрите, как этот груз тащится за ними
На осле, Силен, он,
Старый и пьяный, веселый, клеваящий носом,
Полный лет и веселья;
Хотя он идет так покачиваясь,
Все же он всегда смеется и пьет. —
Юноши и девушки, наслаждайтесь сегодняшним днем;
Вы ничего не знаете о завтрашнем дне.

Мидас идет более изнурительным путем:
Все, к чему он прикасается, превращается в золото:
Если нет вкуса наслаждения,
Какой смысл в несметном богатстве?
Что за радость таится в его пальцах,
Когда он вынужден жаждать "да"? —
Юноши и девушки, наслаждайтесь сегодняшним днем;
Вы ничего не знаете о завтрашнем дне.

Слушайте внимательно, что мы говорим;
О завтрашнем дне не беспокойтесь!
Молодые и старые играют вместе,
Мальчики и девочки, будьте беспечны, как воздух!
Все сожалеющие мысли отвергаются!
Продолжайте отдыхать. —
Юноши и девушки, наслаждайтесь сегодняшним днем;
Вы ничего не знаете о завтрашнем дне.

Молодые дамы и любители геев!
Да здоровствует Бахус, живи Желанием!
Танцуйте и играйте, пусть поются песни;
Пусть сладкая Любовь воспламеняет ваши груди;
В будущем будь что будет!
Юноши и девушки, наслаждайтесь сегодняшним днем;
Вы ничего не знаете о завтрашнем дне.

Дальше катит машина, и толпа смыкается вокруг нее, сотрясая старые стены оглушительными криками "ура". Затем улица поворачивает за угол; все еще паря над городским шумом, мы время от времени слышим этот музыкальный припев. Постепенно он затихает вдали, и все слабее и еще слабее высокие частоты доносятся до нас прерывистыми волнами звука — эхо лирики, услышанной во снах.

Именно такие песни достигали ушей Савонаролы, которые он сочинял или медитировал в своем монастыре Сан-Марко. Таковы были зрелища, вызывавшие его негодование, когда он шагал по

улицам Флоренции. Затем он вспомнил свою знаменитую пародию на Карнавал, костер Тщеславия и гимн во славу божественного безумия, который пели дети, одетые в белое, как ангелы.^[487] Однако Флоренция, напрасно предупрежденная монахом, не думала о завтрашнем дне; и завтрашний день принес всей Италии войну, нашествие, мор и неисчислимые бедствия. В последний год работы над "Гонфалониерато" Пьера Содерини (1512) казалось, что итальянцы осознали свою неминуемую гибель. Осада Брешии, битва при Равенне, Камбрейская лига, резня в Прато, разграбление Рима, падение Флоренции - все это было неизбежно. Очарование невыносимого страха охватило людей в разгар их беспечности, и этот страх обрел голос и форму в странном Карнавальном представлении, описанном Вазари^[488]: "Триумфальная колесница была покрыта черной тканью и была огромных размеров; на ее поверхности были нарисованы скелеты и белые кресты, и ее запрягали буйволы, все из которых были совершенно черными: внутри колесницы стояла колоссальная фигура Смерти с косой в руке; в то время как вокруг него были крытые гробницы, которые открывались во всех местах, где останавливалась процессия, в то время как те, кто ее составлял, распевали траурные песни, когда вперед крались некие фигуры, одетые в черную ткань, на облачении которых кости скелета были изображены белым; руки, грудь, ребра и ноги, а именно все то, что устрашающе выделялось на черном фоне. На некотором расстоянии появились фигуры с факелами и в масках, изображающих лицо мертвой головы как спереди, так и сзади; эти мертвые головы, а также шеи скелетов под ними, также выставленные на обозрение, были не только нарисованы с предельной точностью перед природой, но, кроме того, имели устрашающее выражение, на которое было страшно смотреть. При звуке призывного плача, издаваемого глухим стоном труб с приглушенным, но неумолимым звоном, фигуры умерших наполовину поднялись из своих могил и, усадив на них свои скелеты, пропели следующие слова, которые теперь так превозносились и вызывали восхищение, под музыку самого жалобного и меланхоличного характера. До и после вагона ехала вереница мертвецов на лошадях, тщательно отобранных из самых жалких животных, которых только можно было найти: попоны этих изможденных, полумертвых животных были черными, покрытыми белыми крестами; каждого вели четыре сопровождающих, одетых в погребальные одежды; эти последние упомянутые фигуры несли черные факелы и большой черный штандарт, покрытый крестами, костями и мертвыми головами. Пока этот поезд продолжал свой путь, каждый из них пел дрожащим голосом и все в унылом унисоне псалом Давида, называемый Miserere. Новизна и ужасный характер этого необычного зрелища наполнили весь город, как я уже говорил, смешанным чувством ужаса и восхищения; и хотя на первый взгляд оно не казалось подходящим для карнавального представления, все же, будучи новым и доступным пониманию каждого человека, оно удостоилось высочайшей похвалы Пьеро как автору и затейнику всего этого, и было причиной, а также началом многочисленных представлений, настолько остроумных и эффектных, что благодаря этому Флоренция приобрела репутацию места для таких сюжетов и организации подобных зрелищ, каких никогда не было. сравнимый с любым другим городом".

Этой карнавальной песни, сочиненной Антонио Аламани, я привожу здесь английскую версию.

Печаль, слезы и раскаяние,
Да, мы обречены на боль;
У этого мертвого сборища, проезжающего мимо,
Нет крика, кроме Раскаяния.

Такими, какие вы есть, когда-то были и мы:
Вы будете такими, какие мы сейчас:
Мы мертвецы, как вы видите:
Мы увидим вас мертвецами, где
Нет смысла проявлять большую осторожность
После покаяния в грехах.

Мы тоже на Карнавале
Пели нашу песню о любви по всему городу;
Так от греха к греху мы все
Слома Голову, не обращая внимания, падали ниц;
Теперь мы кричим всему миру:
Покаяние, о покаяние!

Бессмысленные, слепые и упрямые дураки!
Время крадет все, пока оно скачет:
Почести, слава, государства и школы
Проходят, и ничто не остается;
До самой могилы наше тело прячется
И вызывает мрачное раскаяние.

Эта острая коса, которую вы видите у нас в руках,
В конце концов Приводит мир к горю;
Но мы переходим из жизни в жизнь;
И эта жизнь - радость или горе;
Все небесное блаженство изливается на того,
Кто на земле совершает покаяние.

Живя здесь, мы все должны умереть;
Умирая, каждая душа будет жить,
Ибо Царь царей на небесах
дает Это неизменное постановление:
Вот! вы все беглецы
Покаяние, взывайте о покаянии!

Великая и тяжкая доля
Лежит на неблагодарном сердце среди вас:
Но человек с жалкой душой
Находит много чести в нашей команде;
Любовь к любящим - это должное,
Которое предотвращает это раскаяние.

Эти слова прозвучали в ушах людей, и без того напуганных незабытым голосом Савонаролы, как роковая труба. Театрализованное представление действительно было разыгранной аллегорией гибели Италии, покаянием после суда нации, павшей в своих грехах. Однако прошло несколько

месяцев, и на тех же улицах зазвучала музыка еще одного представления, которое также было описано Вазари.^[489] Если "Машина смерти" выражала тревожный ужас, охвативший итальянцев в начале века, то шоу 1513 года аллегорически демонстрировали их безумную уверенность в удаче эпохи, которая была еще более глубоко прочувствована и широко разделялась. Джованни Медичи только что был возведен на папский престол и находился с праздничным визитом в своем родном городе. Джулиано Медичи, его брат, герцог Немурский, также проживал во Флоренции, где основал клуб благородной молодежи под названием "Бриллиант". Лоренцо, герцог Урбинский, титулованный глава дома, возглавлял конкурирующую компанию под названием Il Broncone, эмблемой которой была увядающая лавровая ветвь, из которой прорастали листья. Бриллиант символизировал постоянство Дома Медичи; увядающая ветвь - способность к самовосстановлению. Эти два человека, Джулиано и Лоренцо, - те самые, которые сейчас противостоят друг другу на своих пьедесталах в ризнице Святого Лоренцо Микеланджело. Оба были обречены на безвременную кончину; но в 1513 году, когда избрание Льва придало их дому новый блеск, они все еще находились в расцвете процветания и надежд. Джулиано решил, что Бриллиант должен произвести хорошее впечатление. Поэтому он доверил изобретение и стихи Андреа Дадди, который в то время возглавлял кафедру греческой и латинской литературы Полициано. Дадди изобрел три колесницы по образцу римских триумфаторов. Для постройки каждой колесницы был выбран превосходный архитектор; для их украшения был назначен художник Понтормо. В первом ехали красивые мальчики; во втором - могущественные мужчины; в третьем - почтенные дедушки. Лоренцо, соревнуясь со своим дядей, решил, что Лавровая ветвь должна превзойти Бриллиант. Он обратился к Якопо Нарди, флорентийскому историку и переводчику Ливия. Нарди организовал процессию из семи колесниц, символизирующих Золотой век, и написал для каждой соответствующие стихи, которые сохранились до наших дней. В первой колеснице ехали Сатурн и Янус в сопровождении шести пастухов приятной наружности, обнаженных, на лошадях без упряжи. Во второй сидел Нума Помпилий, окруженный жрецами в античных одеждах. На третьем сидел Тит Манлий, чье консульство ознаменовало завершение первой Пунической войны. В пятое царствование Август восседал на троне в сопровождении двенадцати поэтов, удостоенных лавров. Лошади, которые влекли его, были крылатыми. Шестая несла Траяна, справедливого императора, с докторами права по обе стороны. Все эти колесницы были украшены эмблемами, нарисованными Понтормо. В седьмом вагоне находился глобус, символизирующий мир. На нем лежал мертвый мужчина в ржавых железных доспехах, из раздвоенных пластин которых выглядывал живой ребенок, обнаженный и позолоченный сверкающими золотыми листьями. Это означало уход Железа и начало Золотого века — смену Ренессанса феодализмом — возрождение Италии после ее бедствий в солнечном свете улыбок Льва. *Magnus sæclorum nascitur ordo!* "Великая эпоха мира начинается заново; возвращаются золотые годы!" Таким образом, художники, ученые и поэты Флоренции символизировали в Карнавальном шоу наступление эпохи Возрождения. Мальчик, олицетворявший Золотой век, умер от страданий, которые он перенес под своей позолотой, а его отец, который был пекарем, получил десять скуди компенсации. Искушенный историк мог бы прочесть в этом маленьком инциденте иронию судьбы, предупреждающую итальянцев о том, что эпоха, которую они приветствовали, погибнет для них в самом расцвете сил. В 1513 году Лютеру было уже тридцать лет, а Карл V. в Нидерландах был тринадцатилетним мальчиком, накапливавшим знания под руководством будущего Адриана VI. Какую бы судьбу золота Ренессанс через Италию ни предлагал Европе, он был близок к тому, чтобы пролить кровь и наложить более тяжелые цепи на каждый город священной земли.

В моем желании свести воедино эти три представительных праздника — "Триумф Вакха" Лоренцо, "Колесницу смерти" Аламанны и "Представление Золотого века" Понтормо, отмечающие три момента флорентийского Возрождения и три различных настроения людей, — я нарушил хронологические рамки этой главы. Теперь я должен вернуться к 1464 году, когда десятилетний мальчик, которому было суждено возродить славу итальянской литературы с гораздо большим блеском, чем Лоренцо, приехал из Монтепульчано во Флоренцию и вскоре привлек внимание князей Медичи. Анджело Амброджини, получивший фамилию Полициано из своего дома над Чианой, уже занял видное место в этой работе.^[490] Поэтому нет необходимости заново проследивать историю его небогатой событиями жизни или еще раз устанавливать его надлежащее место среди ученых пятнадцатого века. Он был величайшим учеником и величайшим поэтом на греческом и латыни, которых когда-либо создавала Италия. В истории европейской науки он стоит на полпути между Петраркой и Эразмом, заняв почетный пост в тот момент, когда эрудиция приобрела легкость и элегантность, но еще не перешла на завершающую стадию научной критики. Что нас здесь беспокоит, так это достижения Полициано как итальянского поэта. В истории вульгарной литературы он занимает место посередине между Петраркой и Ариосто, соответствующее тому положению, которое я присвоил ему в гуманистической культуре. О немногих людях можно сказать, что они занимали такое же высокое положение в поэзии и учености; и если бы моральные качества Полициано, его интеллектуальное напряжение и его духовная цель были хоть сколько-нибудь соизмеримы с его двойственными способностями, итальянцы могли бы показать в нем четвертого певца, равного по величине их величайшему. Как бы то ни было, совершенство его работы было омрачено недостатком его темперамента и имеет гораздо меньшую ценность для обычного читателя, чем для изучающего стихосложение.

Лоренцо Медичи мог похвастаться тем, что вернул родному языку почетное место среди ученых. Но он был далек от совершенства художника, которого требовала эпоха. "Тот изысканный цветок чувств, который мы называем хорошим вкусом, та гармония интеллекта, которую мы называем рассудительностью, недоступны власти или богатству".^[491] Нужен был человек, который сочетал бы творческий гений с утонченным тактом в использовании языка; который был бы компетентен донести традицию итальянской поэзии до той точки, где Боккаччо отказался от нее, придав своему творчеству лоск и великолепие классического шедевра. Далее было необходимо, чтобы этот новый диктатор литературного содружества оставил Средневековье настолько далеко позади, чтобы не осознавать его сурового духа. Должно быть, он приобрел эрудицию своего высокообразованного века — века, в котором знание было драгоценной жемчужиной; не знание праведности; не знание природы и ее законов; но знание жизни, которая пульсировала в древних народах, жизни, которая, казалось, могла бы снова сделать старый мир молодым. Более того, он должен быть достаточно силен, чтобы нести эту эрудицию, не сгибаясь под ее тяжестью; достаточно ловок, чтобы использовать ее без педантизма; достаточно богат природными ресурсами, чтобы свести свои познания, богатство фантазии, бурлящие эмоции к единой господствующей гармонии — сплавив все воспоминания в едином стиле чистого и обильного итальянского. Он, должно быть, был одарен тем благоговейным чувством красоты, которое было единственным сохранившимся величием его века, оживляло воображение его художников и оправдывало гордое хвастовство его учеников. Этот человек был найден в Анджело Полициано. Ему, и только ему, было суждено, сочетая изысканность классики со свежестью языка, который все еще используется, открыть золотой

век формы. Фауст, гений средневековья, женился на Елене, видении древнего мира. Мы приветствуем в Полициано их сына Эвфориона, наследника всех их дарований.

Когда Полициано сочинил "*Станцу*", ему было почти двадцать четыре года.^[492] Он с головой ушел в классическую литературу. Наделенный изумительной памятью, он обладал их духом и их сущностью. Не менее знакомый с тосканской поэзией четырнадцатого века, он владел запасами дикции Данте, Петрарки и Боккаччо. Долгая практика в греческом и латинском сочинении дала ему знание метрических систем древних языков.^[493] Ежедневная привычка складывать песни на музыку, чтобы доставить удовольствие дамам из дома Медичи, приучила его бегло говорить по-итальянски. Перевод "*Илиады*", частично выполненный до того, как ему исполнилось восемнадцать, сделал его верным подражателем, придав при этом достоинство и полноту его стилю.^[494] Помимо этих качеств для его будущей задачи поставить итальянский язык на один уровень с латинской поэзией, он привел с собой к этому достижению гения, способного постичь дух Возрождения в его пышности, свободе и спокойной красоте. Благородная и в то же время чувственная манера великих венецианских живописцев, их достоинство формы, их роскошь цвета, их смелость и решительность, их невозмутимая безмятежность мирской радости — отборная деликатность флорентийских мастеров, их утонченность очертаний, выбор типа, внушение сдержанных эмоций — чистый замысел тосканских скульпторов, учтивость и гибкость ломбардских *пластикаторов* — все эти качества итальянского фигуративного искусства проявляются, так сказать, в зародыше, в *Станце*. Главной заслугой Полициано как стилиста было то, что он умел сочетать античность и романтизм, правильный рисунок с телесной полнотой. Широта дизайна и гармония цвета редко встречались в более великолепном сочетании. Октавная строфа, которая в руках Боккаччо была томной и рассеянной, в руках Лоренцо — резкой, в руках Пульчи — суровой, в обработке Полициано превратилась в неиссякаемый инструмент с разнообразными мелодиями. В какой-то момент под его прикосновением метр приобретает эпическое достоинство; снова он опускается до идиллической сладости, или скорбит вместе с элегией, или ликует вместе с одой. Его движения быстрые или расслабленные, плавные или вибрирующие, волнообразные или порывистые, как он сам выберет. Когда мы задумываемся о том, сколько поколений поэтов потребовалось, чтобы довести Сонет до завершения, мы можем поразиться этому юноше в эпоху, когда ученость поглощала изобретательный гений, который смог одним махом сделать для строфы в октаву то, что Марлоу сделал для нашего Чистого стиха. Полициано довел до совершенства итальянский эпический метр Ариосто, и установил стандарт стиля в условиях анархии, которая угрожала итальянской литературе гибелью.

Однако следует признать, что, в конце концов, похвалы заслуживает главным образом стиль Полициано. Как и во многих других произведениях эпохи Возрождения — например, фресках Фарнезины в Риме или пышных арабесках Джулио Романо в Мантуе, или расцвете листы и амура на барельефах дворцовых порталов в Венеции, — за этим декоративным богатством скрывается очень мало цельной мысли или серьезного чувства. Те, кто не может находить удовольствие в форме ради нее самой, независимо от материи, никогда не смогут воздать должное Полициано. Это подводит нас к теме *Строфы*. Они были написаны в честь мастерства Джулиано Медичи, брата Лоренцо, на турнире, проходившем во Флоренции в начале 1478 года. Этот факт заслуживает внимания. Поэма, открывшая новую эпоху в итальянской литературе, не имела более благородной темы, чем придворное представление. Данте был вдохновлен воспеть эпос о человеческой душе. Петрарка закончил портрет страстного человека "*Жизнь через любовь*". Боккаччо объединил в одном томе сто историй, описывающих общество во всех его

аспектах. Затем Муза Италии уснула. Полициано разбудил ее полными глубокими интонациями золотого инструмента. Но в чем был смысл его песни? Джулиано Медичи полюбил прекрасную Симонетту и забрал приз в игрушечном турнире.

Это знаменует перемену, произведенную столетием ремесла принца. Отныне великие поэты должны были заботиться не столько о том, что они поют, сколько о стиле, в котором они поют. Отныне поэзия в Италии писалась в угоду — в угоду покровителям, которым льстили фальшивые родословные и абсурдные мифологии, с приписыванием добродетелей, которыми они никогда не обладали, и с наглым умалением позора, очевидного для всего мира. Отныне барды Авзонии снисходили до того, чтобы щекотать уши похотливых мальчишек и распутных кардиналов, угощая придворных праздностью — насколько соленой она была на вкус, пусть расскажут Тассо и Гуарини — шутками или панегириками. Свобода едва ли могла быть названа в стихах, когда местные жители и чужеземцы соперничали друг с другом в порабощении Италии. Восхвалять великие деяния героев прошлого в устах малодушных князей было бы оскорблением. Даже сатиры на униженное настоящее, надежды на благородное будущее, пророчества о воскресении из могилы — эти последние прибежища национальной литературы, сохраняющей свою силу в тяжелые дни, — были неизвестны в устах поэтов эпохи Возрождения. Искусство стало предметом удовольствия, иногда позорного, слишком часто низменного. Вряд ли можно сказать, что вина за это лежала на одном человеке больше, чем на другом; мы также не можем возлагать вину на Полициано, хотя он, несомненно, представлял класс, которому было суждено продолжить литературу в этом направлении. Это был совокупный результат учености, которая на целое столетие отвлекала умы людей от формы и слов литературы; придворной жизни, которая ослабляла получателей королевского покровительства; тирании, которая поощряла лесть, лицемерие и мошенничество; иностранного гнета, который уже начинал ослаблять расу рабов; возрожденного язычества, которое заставляло прежние верования и стремления души вести неравную борьбу с эмансипированными похотями и чувственностью; праздности, которая любила забавляться пустяками, и т. Д. вместо того, чтобы думать и творить, думал о социальном неравенстве, которое заставляло поэта есть хлеб хозяина и превращало ученых Италии в толпу раболепных и в то же время высокомерных попрошайек. Все эти обстоятельства и многие другие в том же роде медленно и верно подрывали силу итальянского интеллекта. Над меридианным великолепием *Станца* мы уже видим их влияние, витающее подобно испаряющимся миазмам.

Италия, хотя и не была такой рыцарской, как остальная Европа, все же сохранила помпезные празднества феодализма. Рыцарские турниры проводились во всех крупных городах, и быть искусным кавалером считалось частью работы придворного. Во Флоренции сохранился обычай отмечать первое мая турнирами, и по большим поводам богатые семьи тратили большие суммы денег на проведение подобных мероприятий. 7 февраля 1468 года мы стали свидетелями великолепного зрелища, когда Лоренцо Медичи, поочередно вскочивший на коней, подаренных ему герцогом Феррары и королем Неаполя, облаченный в доспехи, подаренные герцогом Милана, *слилиями* Франции, пожалованными Медичи Людовиком XI, и с девизом на своем выпеле *Le Tems revient*, получил приз за доблесть перед толпой, собравшейся на площади Сан-Кроче. Лука Пульчи, потомок древнего дома тосканских дворян, сочинил об этом событии хвалебное стихотворение в октавных строфах. Времена настолько изменились, что этот отпрыск флорентийской аристократии не стыдился заискивать перед деспотом, вышедшим из народа, чтобы поработить его город. И все же зрелище было достойно празднования. Лоренцо, сын банкира, платоник, дипломат и тиран, сражающийся на ристалище феодализма под

башней Арнольфо, с лилиями Франции на щите и гербом Возрождения на знамени — этот фигурный символ встречи двух эпох в одном человеке был неплохой темой для поэмы!

Из *строфы* Полициано мы не узнаем таких характерных подробностей о более позднем турнире Джулиано. Хотя стихотворение называется "*Джостра*", незначительная тема скрывается за обилием иллюстраций. Эпизоды, включая картины Золотого века, сада и дворца Венеры, создают подлинную силу шедевра, в котором древний и современный мир сочетаются в произведении искусства, блистающем итальянской фантазией. То, что у "*Джостры*" нет предмета, нет темы, которая изматывала бы поэта годами напряженного труда, нет продвижения от точки к точке, нет цепочки происшествий и нет романтической эволюции, не имеет значения. Когда Джулиано Медичи умер перед алтарем от руки наемного убийцы 26 апреля 1478 года, Полициано отложил перо и оставил *Строфу* незаконченной.^[495] Нельзя сказать, что поэма пострадала или что потомство пострадало из-за такого резкого прекращения произведения, задуманного без центральной мысли. Уже было сделано достаточно, чтобы представить Италии образец того стиля, в котором она нуждалась; и если мы спросим, почему *La Giostra* должна была сразу же стать чрезвычайно популярной, несмотря на ее своеобразную фактуру и неожиданное завершение, ответ не заставит себя долго ждать. Полициано воплотил дух своего времени и дал публике то, что удовлетворяло ее чувство физической формы. Три главных увлечения пятнадцатого века — классической литературой, художественной красотой и безмятежным наслаждением природой — были настолько слиты и гармонизированы в душе поэта, что породили стиль, отличающийся безошибочной оригинальностью и очаровательной непринужденностью. Полициано ощущал прелести этой страны с безмятежным идиллическим восторгом, не из вторых рук, через древних, а со сладострастным наслаждением флорентийца, любившего свою виллу. Кроме того, он обладал чувством формы, аналогичным тому, которым обладали художники его эпохи, которое руководило им при выборе и описании нарисованных им сцен. Опять же, его глубокая и утонченная эрудиция позволила ему "осыпать", как выразился Джовио, "прекраснейшие цветы античной поэзии". Поэтому, хотя он чувствовал природу как человека, который поклонялся ей ради нее самой и за радость, которую она ему дарила, он видел в ней сюжеты тысяч изящных картин, и эти картины он изучал сквозь сияющую дымку античных воспоминаний. Каждая строфа "*Джостры*" — это имитированный мир красоты, искусства и учености; картина, на которой объект предстает перед нами, выполненный из рельефа света и тени в тонко модулированных тонах; краткая антология изысканно подобранных фраз, пробуждающая в нашей памяти аромат Греции, Рима и Флоренции в их расцвете. Этими изящными маленькими шедеврами являются, поочередно, картина Боттичелли, фреска Джулио Романо, гравюра Мантеньи, барельеф молодого Буонарроти или садовая сцена Гоццоли, выраженная самой чистой из всех литератур поэтом, который, подражая, никогда не переставал быть оригинальным.^[496] Нации идиллических мечтателей, художников и ученых больше ничего не было нужно.

Было бы праздным спрашивать, чего мог бы достичь Полициано, если бы нашел достойную тему для приложения своих сил. Возможно, это осуждение человека и его эпохи за то, что первые не искали героических сюжетов для песен, а вторые их не требовали — словом, ни поэт, ни публика не имели в них вообще ничего героического. Факт неоспоримо верен; но это не лишает Полициано достоинства таких стихов, как следующие:

После такой счастливой мудрости, в незапамятные годы,

Жили древние народы в золотой век;
Ни разу не всколыхнулась купель материнских слез
О сыновьях, погибших в суровом и холодном труде войны;
И не доверяли они судам, управляемым диким ветром,
И еще волы с ревом не пахали землю;
Их домами были огромные дубы, в стволах которых хранился
мед, а на ветвях росли толстые желуди.

И все же в то счастливое время проклятая жажда
жестокое золото не коснулась этой прекрасной земли:
Сначала они жили, радуясь свободе;
Непаханные поля породили изобилие потомства:
Пока фортуна, позавидовав такому согласию, не разорвала
узы закона, и жалость не была запрещена, и ценность не возросла;
В их груди зародились роскошь и та ярость,
которую люди называют любовью в наш дегенеративный век.

Несколько более ранней композицией, чем "*Джостра*", была "*Фавола Орфея*", драматическая поэма, похожая по форме на "*Священное знакомство*", с классическим, а не религиозным сюжетом.^[497] Назвать это трагедией значило бы присвоить этому слишком громкое название. Отнести его к пасторальям также невозможно, хотя можно сказать, что песни пастухов и лесных нимф предвосхитили стиль *Аминты* Тассо и *пастора Фидо* Гуарини. Опять же, это, собственно говоря, не опера, хотя, несомненно, предназначалась для музыки. *Орфей* объединил трагедию, пастораль и оперу в смешанном произведении мелодраматического искусства, которое своей огромной популярностью вдохновило поэтов Италии на создание образцов каждого вида и подготовило публику к их восприятию.^[498] Тем не менее, по форме и движению он соответствовал традициям *Sacra Rappresentazione*, и его оригинальность заключалась в замене языческой басни христианской.

Безошибочный инстинкт руководил Полициано в выборе темы для своего исследования. Орфей был настоящим героем Италии эпохи Возрождения — цивилизатором варварского мира с помощью искусства и поэзии, ценителем красоты, который осмелился вторгнуться в Ад и песней растрогал железное сердце Плутона. Задолго до создания "*Орфея*" Боккаччо представил ту же концепцию общества, очеловеченного культурой, в своем "*Нинфале Фьезолано*". Это был идеал эпохи Возрождения; и, более того, он точно символизировал ту роль, которую сыграла Италия после распада средневековья. В мифе об Орфее гуманизм Возрождения осознал себя. Эта басня была Тайной нового века, аллегорией дела, предназначенного для нации. Если бы мы осмелились довести метафору до грани фантастического, мы могли бы даже прочитать в "Мученичестве Орфея менадами" пророчество о гибели Италии. Италия, которая голосом поэзии и учености пробудила Европу от летаргии, которая положила начало новой эпохе гражданской и социальной утонченности, которая думала, что может противостоять воле Божьей с помощью искусств и изящных достижений, после победы над грубыми силами природы теперь собиралась нарушить законы природы в своих пороках и пасть жертвой Племен наступающего варварства, опьяненных вином и кровью, равнодушных к магии лиры, мстителей, слепо следующих диктату силы, которая правит

судьбами наций. В этой Италии Полициано, автор "*Орфея*", сам был репрезентативным героем, протагонистом, интеллектуальным диктатором.^[499]

The *Орфей* был отправлен с письмом-посвящением мессеру Карло Каналу, подобострастному мужу той Ваноццы, которая родила Чезаре и Лукрецию Борджиа папе Александру VI. Полициано говорит, что он "написал эту пьесу по просьбе его высокопреосвященства кардинала Мантуанского в течение двух дней, среди постоянных беспорядков и на вульгарном языке, чтобы зрители могли лучше понять ее". Он добавляет: "Этот мой ребенок из тех, кто навлекает больше позора, чем чести на своего отца".

Есть все основания полагать, что датой его составления был 1472 год, когда кардинал Франческо Гонзага вернулся из Болоньи в Мантую и был принят с "триумфом и помпой, великими пирами и банкетам". Если это так, то "*Орфей*" был написан в возрасте восемнадцати лет. Она не могла быть сыграна позже 1483 года, поскольку в том году кардинал умер. В восемнадцать лет Полициано уже был знаменит своим переводом "*Илиады*". Он получил титул *Homerici Juvenisi* прославился своими способностями к импровизации.^[500] То, что он собрал *Орфея* за сорок восемь часов, едва ли так примечательно, как то, что он перевел Геродиана за несколько дней, прогуливаясь и диктуя. Ибо "*Орфей*" - это всего лишь небольшая пьеса, хотя и красивая и несущая в себе зародыши многих стилей, которые будут развиваться на основе ее сцен. Сюжет прост, и вся игра насчитывает не более 434 строк.

Чтобы отдать *Орфею* справедливость, мы должны были услышать это под собственный музыкальный аккомпанемент. Рассматриваемый как трагедия, оцениваемый по стандартам нашей северной драмы, он всегда будет разочаровывать. То господство над сложными пружинами человеческой натуры, которое отличало первые работы Марло, почти полностью отсутствует. Определенная адаптация языка к персонажам, грубость Тирсиса в контрасте с деревенской элегантностью Аристея; оттенок чувства в прощальном возгласе Эвридики; различие между нежным сочувствием Прозерпины и суровой снисходительностью Плутона; энергичное изображение вакхического энтузиазма в "Менадах"; попытка изобразить сатира Мнесилла отделенным от человеческой природы и все же осознающим свою муку — эти моменты составляют главные драматические черты мелодрамы. Но там, где была возможность по-настоящему трагического движения, Полициано потерпел неудачу. Нам достаточно прочесть жалобу Орфея по поводу потери Эвридики, чтобы понять, насколько прекрасная ситуация была испорчена. Пафос, который мог бы заставить нас посочувствовать влюбленному в его страданиях, страсть, приближающаяся к безумию, которая могла бы оправдать его женоненавистничество, отсутствуют. Полициано, кажется, уже почувствовал вдохновение вакхического хора, завершающего пьесу, и забыл о своем долге по отношению к своему герою, чья скорбь по Эвридике притупляется и становится бессмысленной из-за прозаического выражения низменной решимости. Тем не менее, когда мы возвращаемся от этих критических замечаний к истинным достоинствам произведения, мы находим в нем очарование музыкального языка, тонкость музыкального движения, которые неотразимо завораживают. Мысль и чувство кажутся одинаково утонченными до прозрачности, которая соответствует течению мелодии в песне. Сами слова испаряются и теряются в потоках звуков. Сам Орфей - чисто лирический персонаж. Что касается характера, то о нем вряд ли можно сказать, что у него есть что-то примечательное; и его партия достигает своего апогея именно в том отрывке, где должен быть показан певец. Таким образом, "*Орфей*" хорош только там, где ситуация менее драматична, чем лирическая, и его лучшая сцена, к счастью для автора, была той, в которой

драматический мотив мог быть выражен лирически. Перед вратами Ада и трон Прозерпины поет Орфей, и его пение - правильное излияние души музыканта-поэта. Каждая октава возобновляет тему последней строфы с напором высказывания, с *крецендо* интонации, которое напоминает страстный и непреднамеренный спуск птицы в одиночестве на ветвях. К этому истинному качеству музыки добавляется убедительность мольбы. Даже когда мы читаем, воздух, кажется, вибрирует от чистого звука, и богатое повторение мелодии ощущается в начале каждой последующей строфы. То, что мелодия этой несравненной песни утеряна, следует считать несчастьем. У нас есть основания полагать, что партию Орфея исполнил Мессер Баччо Уголини, поющий под виолу.[501]

Место не позволяет мне выделить из пьесы всю сцену в Аиде и напечатать ее здесь; цитировать часть из нее было бы ничем иным, как увечьем.[502] Я должен довольствоваться этим хором Менад, который содержит, как в зерне, всю дифирамбическую поэзию итальянцев:

Бахус! мы все должны следовать за тобой!
Бахус! Бахус! Ohé! Ohé!

Венцами из плюща, гроздьями и ягодами,
Венчаем мы наши головы, чтобы поклоняться тебе!
Ты повелел нам веселиться
День и ночь напролет!
Тогда пей! Бахус здесь! Пей бесплатно,
И подай чашу мне!
Бахус! мы все должны следовать за тобой!
Бахус! Бахус! Ohé! Ohé!

Видишь, я уже опустошил свой рог;
Протяни мне, пожалуйста, свою мензурку;
Разве холмы и лужайки, по которым мы бродим, неустойчивы?
Или это у меня голова пошла кругом?
Пусть все бегают туда-сюда по сене,
Как вы видите, как бегаю я! Хо! за мной!
Бахус! мы все должны следовать за тобой!
Бахус! Бахус! Ohé! Ohé!

Мне кажется, я падаю в обморок или дремлю;
Пьян я или трезв, да или нет?
Что это за тяжести на моих ногах?
Ты тоже навеселе, я знаю!
Пусть каждый делает то, что, как вы видите, делаю я,
Пусть каждый пьет и глушит, как я!
Бахус! мы все должны следовать за тобой!
Бахус! Бахус! Ohé! Ohé!

Плачь, Бахус! Воскликни, Бахус! Будь беспечен и весел,
Опрокидывая вино в глотки!

Тогда пусть придет сон и похоронит нашу радость:
Пейте вы, и ты, и ты, пока можете!
На сегодня танцы для меня окончены.
Пусть все громко воскликнут: Эвохе!
Бахус! мы все должны следовать за тобой!
Бахус! Бахус! Ohé! Ohé!

Остается поговорить о третьем классе стихотворений, которые великий ученый и гибкий придворный небрежной рукой бросил, как полевые цветы, с колесницы своего триумфа к капитоллийским вершинам эрудиции. Невеликий запас он оставил ими — этими итальянскими любовными песнями, наспех сочиненными в угоду донне Ипполите Леончине, титулованной возлюбленной его сердца; брошенными на растерзание Джулиано и его друзьям помоложе; или полушутя импровизированными в угоду юмору своего царственного покровителя, когда Лоренцо, покидая увенчанный лаврами бюст Платона, или роцци Кареджи, или зал для аудиенций, где он вел переговоры с посланцами Сфорца, отправлялся за границу, как король Манфред австрийский. старый, с лютней, мандолиной и виолой, чтобы петь серенаду под окнами какой-нибудь неприметной красавицы в сумерках июньской ночи.[503] Полициано и не мечтал, что его ученость пройдет почти незамеченной, но что люди более позднего времени будут собирать мед золотых дней Возрождения с этих буйных гирлянд.[504] Тем не менее, как бы мало Полициано ни ценил эти произведения своей юности, он доказал, что *канцона*, *Риспетто* и *Баллата* были такими же его собственными во всем многообразии лирической красоты, как и богатые звучные такты октавной строфы. . Выражая по отдельности глубины нежных чувств, капризы обожающей страсти и ритмическое чувство, пронизывающее мириады движений танца, эти три вида стихотворений уже принадлежали народу и любви. Полициано проявил свой врожденный вкус и мастерство в искусстве не более чем в легкости, с которой он сохранил страстную простоту тосканского *народного*стиля, отведя ему место среди текстов ученых. Мы уже видели, как этого добились Боккаччо и Саккетти, а затем в некоторой степени и Лоренцо Медичи. Но проблема написания любовных стихов для народа в их собственных формах, без иронии и недомолвок, теперь не была такой простой, как в четырнадцатом веке, когда еще не возникло никаких барьеров между образованными поэтами и народом. И даже Боккаччо, не говоря уже о Лоренцо, не смог решить эту проблему с тем изысканным тактом и чистотой стиля, которые мы находим во всех стихах Полициано. Чтобы постичь их очарование, мы должны перенестись во Флоренцию летним вечером, когда принц разгуливает по улицам в сопровождении мальчиков-певчих, прекрасных, как ангелы Сандро. Профессорская кафедра забыта, а сферы Платона оставлены вращаться без внимания. Пульчи и Полициано берутся за руки с девушками из мастерской и с чердака. Лоренцо и Пико танцуют вместе с подмастерьями и резчиками по дереву или мрамору. Всю ночь под звездами звенит музыка их лютен; а когда танцы прекращаются, они собираются на каком-нибудь балконе или держатся особняком на площади, исполняя импровизированную мелодию с неизвестными народными рифмоплетами. Что может быть прекраснее, чем "баллада о розах", написанная Анджелио Полициано для "такой ночи"?[505]

"*Риспетти*" Полициано по большей части написаны на языке "*оттава рима*". Одной этой формы достаточно, чтобы выделить их как литературные воспроизведения поэзии, по образцу которой они созданы. В *Rispetti* больше, чем в *Ballate*, мы замечаем определенный недостаток *наивности*, что отличает их от более ярких вдохновений популярной Музы. То страстное

проникновение в душу и сущность эмоций, которое редко подводит крестьянина в его стихах, какими бы грубыми они ни были, здесь заменено *кончетти*, с тончайшим искусством превращенным в причудливые жемчужины. Эти резкие и страстные образы, которые проливают свет воображения на движения сердца, трепещущего от самых сильных естественных чувств, уступают место тщательно подобранным метафорам, разработанным со строгим чувством экономии. Вместо молодого *контадино*, готового отдать Рай за свою *даму*, поклоняющегося ей телом, волей и душой, заставляющего утреннюю и вечернюю звезду, полевые лилии и колокола, разносящие над Римом предостерегающие звуки, служить велению своей страсти, мы имеем ученого-придворного, который касается любви кончиками пальцев для развлечения и который подражает золоту сердца с помощью низменного металла изящной риторики. Тем не менее, мы находим в этих *Риспетти* качество, которого не хватает их деревенским моделям. Это розовая беглость и медовый восторг их автора — изысканная прозрачность и легкость дикции, которые раскрывают врожденный дар к искусству. Язык в руке Полициано пластичен, принимает форму мягчайшего воска, так что не видно ни усилия композиции, ни труда напильника.

Nec pluteum cædit nec demorsos sapit ungues.

Эта строка Персиуса указывает не только на достоинства, но и на недостатки его эротической поэзии, такой очаровательной в своем течении, такой подходящей для того, чтобы порадовать поверхностный слух, но и бессильной затронуть глубины души или добиться смягчения в сопротивляющихся сердцах. По сравнению с любовной поэзией поэтов древности эти *Риспетти* - то же, что искусственные эпиграммы Каллимаха или анакреонтика александрийских стихотворцев по сравнению с пылкими строфами Сафо, страстными сколиями Пиндара. В то время как они не в состоянии отразить простодушные эмоции юности, ликующей в Раю любви без задней мысли, они в не меньшей степени не в состоянии воплотить философию, или рыцарскую религию, или трагедию страстей в конфликте. Они вдохновлены Aphrodité Pandemos, и радости, о которых они рассказывают, являются плотскими. [506]

То, что было сказано об отстраненности *Риспетти*, справедливо и для тех более длинных стихотворений, которые состоят из многих октавных строф, нанизанных друг на друга с непрерывностью умоляющей риторики. Легкость, граничащая с небрежностью их построения, очевидна. Стихи, которые встречаются в одном, появляются в других без изменений. Во всех повторяются одни и те же аргументы, одни и те же соблазны к менее чем законной любви. Кодекс флорентийского ухаживания удобно изучать по бессвязным параграфам, в то время как легкомыслие их заявлений и беглость их клятв, оказывающих одну и ту же услугу в разных случаях, показывают, что они "лживы, как клятвы играющих в кости", просто злободневные стихи, созданные для того, чтобы покорить сердце податливой женщины. [507] Но кто может не наслаждаться ими, когда связывает их пылкий язык с эпизодами *Новеллы*, иллюстрированными фигурами, заимствованными из современных фресок? Эти жилистые парни Синьорелли и Мазуччо в разноцветных чулках и облегающих куртках, взбирающиеся на шелковицу или виноградную лозу под окном своей дамы; эти девушки со скромными глазами Липпо Липпи и Банделло, подвешивающие веревочные лестницы к балконам, чтобы их Ромео мог сбежать на рассвете; эти влюбленные, выбегающие, полуодетые в рубашку или камзол, из беседок и спален, чтобы скрестить мечи с ревнивыми мужьями на углах улиц; встаньте перед нами и спойте свои песни о любви на стихи Полициано, написанные для вас. именно такие случаи дают

возможность выразить сами чувства этих героев романа. В конце концов, в их легких словах о любви тоже есть некая сиюминутная искренность.

Три лирики с высоким художественным замыслом и очень разного калибра отмечают зенит достижений Полициано. Это портрет деревенской девушки, *La brunettina mia*; канцона к "Прекрасной Симонетте", написанная для Джулиано Медичи; и великолепное подражание манере Петрарки, начинающееся с *Монти, валли, антри и колли*.^[508] Это три этюда в изобразительной поэзии, прозрачные, пронзительные, ни с чем не сравнимой свежести. Центральной фигурой каждого из них является женщина, а пейзаж вокруг нее написан с изяществом *флорентийки кватроченто*. *Ла Брунеттина* - простая деревенская красавица, которая оmyвает лицо в фонтане и венчает свои светлые волосы венком из полевых цветов. Она - цветущая ветка терновника весной. Ее груди - майские розы, а губы - клубника. Портрет настолько эфирно окрашен и так четко вылеплен, что кажется, будто мы смотрим на этюд, написанный влюбленным с натуры. Симонетта двигается с благородной грацией и божественным величием^[509]:

In lei sola raccolto
Era quant'è d'onesto e bello al mondo.

.....

Un'altra sia tra le belle la prima:
Costei non prima chiamesi, ma sola;
Chè 'l giglio e la viola
Cedono e gli altri fior tutti alla rosa.
Pendevon dalla testa luminosa
Scherzando per la fronte e suoi crin d'oro,
Mentre ella nel bel coro
Movea ristretti al suono e dolci passi.

Она - дама из *Станца*, которую Джулиано нашел среди полей тем апрельским утром^[510]:

Candida è ella, e candida la vesta,
Ma pur di rose e fior dipinta e d'erba;
Lo inanellato crin dall'aurea testa
Scende in la fronte umilmente superba.
Ridegli attorno tutta la foresta,
E quanto può sue cure disacerba,
Nell'atto regalmente è mansueta;
E pur col ciglio le tempeste acqueta.

.....

Ell'era assissa sopra la verdura
Allegra, e ghirlandetta avea contesta
Di quanti fior creasse mai natura,
De' quali era dipinta la sua vesta.
E come prima al giovan pose cura,

Alquanto paurosa alzò la testa;
Poi con la bianca man ripreso il lembo,
Levossi in piè con di fior pieno un grembo.

Весь определенный идеализм, сладость и чистота тосканской портретной живописи заключены в этих строфах. Симонетта не проходит мимо с приветствием в тумане духовной славы, как Беатриче. Ее не окружает пламя чувственного желания, как Гризельду Боккаччо. Она сидит для своего портрета при спокойном освещении или движется по холсту с достоинством знатной дамы:

Lei fuor di guisa umana
Mosse con maestà l'andar celeste,
E con man sospendea l'ornata veste
Regale in atto e portamento altero.

Это был редкий и мимолетный момент в истории искусства, когда Полициано смог изобразить Симонетту в этих стихах, а Липпо Липпи изобразил ее на стенах собора Прато. Разные образцы женской красоты, разные идеалы женской грации служили художникам и поэтам более развитой эпохи; "Флора" Тициана и "Цирцея" Доссо Досси иллюстрировали Альцину Ариосто и женщин Гуарини. И снова мысль о Симонетте пронизывает пейзаж третьей канцоны, о которой я упоминал. Она отсутствует; но, как в стихотворении Петрарки, чувствуется ее дух, и мы видим, как она восседает на троне под корявыми ветвями бука или окунает ногу в слишком веселый ручей. Что-то, близкое к совершенству в *отрывистых* восклицаниях финальной трофеи, напоминает нам о самом серьезном недостатке Полициано. Среди такой нежности естественных чувств ему не удастся заставить нас поверить в реальность его эмоций. Не страсть, не мысль, а утонченная чувственность натуры, чутко воспринимающей пластическую красоту, воспитанной в школах классического и флорентийского искусства и одаренной неисчерпаемой языковой свободой, является доминирующим качеством итальянской поэзии Полициано. То же качество обнаруживается в его латинских и греческих стихах — в жалобных элегиях для Беллы Симонетты и Альбиеры дельи Альбицци, в *Альтах* и в той оде *B puellam suam*^[511], которая является латинской сестрой *брунеттины*. *Сильвы* добавляют новый элемент серьезности его стилю; ибо если Полициано испытывал глубокие и страстные эмоции, то это были чувства к Гомеру, Вергилию и поэтам, воспетым в "*Нутриции*", в то время как "*Рустикус*" объединяет в одной картине изумительной полноты проявления подлинных эмоций, вызванных его любовью к родине.

Hanc, o cœlicolæ magni, concedite vitam!
Sic mihi delicias, sic blandimenta laborum,
Sic faciles date semper opes; hac improba sunt
Vota tenus. Nunquam certe, nunquam ilia precabor,
Splendeat ut rutilo frons invidiosa galero,
Tergeminaque gravis surgat mihi mitra corona.

Это искренняя молитва Полициано. Дай мне спокойную жизнь ученого среди полевых удовольствий; мои книги для серьезных размышлений в часы учебы; леса и нивы для отдыха; умеренное богатство, нажитое без труда; отсутствие епископской митры или тройной тиары, которые раздражали бы мои брови. Это тот же идеал, что и у Альберти. На фоне скромной

сельской жизни возникают три великолепных видения — Золотой век, когда все было полно и спокойно; Орфей с нежной лирой, вызывающий гармонию из разлада в бурной жизни человека; и Венера, поднимающаяся из волн, чтобы благословить мир красотой, ощущаемой через искусство. Такова была программа человеческой жизни, набросанная выдающимся умом своего века, в эпоху, когда итальянцев призвали на битву с Францией, Германией и Испанией, вторгшимися в их границы.

Полициано умер до великой катастрофы. Он канул в лету на пике своей славы, почти в тот же месяц, что и Пико, на два года позже Лоренцо, немного раньше Фичино, в 1494 году, столь роковым для его страны, в дату, которая отмечает границу между двумя эпохами в истории Италии.

ГЛАВА VII.

ПУЛЬЧИ И БОЯРДО.

Романтический эпос —Его плебейское происхождение—Точка зрения популярного поэта—Семья Пульчи—Каролингский цикл—Турпен—*Песня о Роланде*—Историческая основа—Развитие мифа о Роланде—Причины его популярности в Италии—Элементы бурлеска—*Морганте Маджоре*—Приключения в Пайнимри—Ронсевалле—Эпизоды, представленные поэтом—Источники в старых стихотворениях—Измена персонажей Джано—Пульчи—Его художественная цель—Его легкомыслие и юмор—Маргутте—Астаротте—*Буржуазный дух* Пульчи—Боярдо—Его жизнь—Феодализм в Италии—Юмор Боярдо—Его увлечение рыцарством—Его отношение к искусству Возрождения—Сюжет *Орландо Иннаморато*—Анжелика—Механизм стихотворения—Создание персонажей—Орландо и Ринальдо—Руджеро—Второстепенные герои—Женщины—Любовь—Дружба—Вежливость—Орландо и Агрикана в Альбракке—Естественное описание страстей—Скорость повествования—Стиль стихосложения—Классические и средневековые легенды—Наказание Ринальдо—Сказка о Нарциссе—Обращение к мифологии—Обращение к магии—Судьба *Орландо Иннаморато*.

Лоренцо Медичи и Анджело Полициано объединили два течения итальянской литературы, плебейское и культурное, придав форму утонченного искусства популярной лирике самых разных видов, деревенской идиллии и священной драме. Другой член круга Медичи, Луиджи Пульчи, помогал в той же реставрационной работе, взявшись за грубые рассказы о *Кантори да Пьяцца* и создав первую романтическую поэму эпохи Возрождения.

Из всех многочисленных форм литературы три, по-видимому, были специально адаптированы для итальянцев того периода. Это были *Новелла*, Романтический эпос и Идиллия. Что касается *Новеллы* и Идиллии, то здесь достаточно сказать, что мы можем считать их коренными жителями современной Италии. Они соответствовали характеру народа и эпохе; *новелла* послужила подходящим художественным средством для итальянского реализма и объективности; идиллия представляет собой точку соприкосновения с литературой античности и выражает ту спокойную чувствительность к природной красоте, которая была столь заметной

чертой национального характера среди отвлечений шестнадцатого века. Более того, *Идиллия* и *Новелла* составили самую ценную часть наследия Боккаччо.

О романтическом эпосе необходимо поговорить подробнее. На первый взгляд материал каролингского цикла, который лег в основу самых значительных повествовательных поэм эпохи Возрождения, кажется итальянцам неподходящим. Феодализм никогда прочно не господствовал в стране. Рыцарство было скорее развлечением высших классов, более сознательно искусственным, чем во Франции или даже Англии. Интерес итальянцев к крестовым походам был скорее коммерческим, чем религиозным, и стремление вернуть Гроб Господень не привлекло внимания итальянцев. Энтузиазм благочестия, оживлявший северный миф о Карле Великом, не был характерен для народа, который раньше, чем остальная Европа, предался спекулятивному скептицизму и саркастическим насмешкам; равно как и чудеса легенды не соответствовали их позитивному и практичному воображению, никогда не обращавшемуся к красотам пластического искусства. Карл Великий, опять же, не был национальным героем. Казалось, что великие иностранные эпосы, которые были перенесены в Италию в XIII веке, не найдут постоянного места в литературе Юга после окончания XIV века. Культурные классы в своем стремлении открыть для себя и присвоить древних авторов упустили из виду пэра и паладина. Даже Боккаччо презрительно отзывался о рыцарском романе, считая его подходящим чтением только для праздных женщин; а когда он попытался написать эпическую поэму в октавных строках, то выбрал сказку о Древней Греции. И все же, несмотря на эти очевидные недостатки, несмотря на заученное презрение и утонченное безразличие, каролингский цикл прочно завладел народным воображением. Мы видели, как особый класс литературных мастеров воспроизводил основные эпизоды в прозе и стихах для толп, собравшихся на площадях послушать их декламацию, или для читателей в мастерских и на загородных фермах. Теперь, в период возрождения отечественной литературы, поэтам самого высокого ранга было суждено получить тот же материал от народа и придать ему форму, соответствующую их собственной культуре. Этот факт не должен быть забыт учеником Пульчи, Боярдо, Берни и Ариосто. Романтические эпосы золотого века имели плебейское происхождение; и мастера стиха, посвятившие все свои силы этому блестящему циклу стихотворений, имели дело с легендами, которые сложились в воображении народа, прежде чем применить свои собственные изобретательские способности к задаче украсить их искусством, не имеющим себе равных по великолепию и разнообразию фантазии. Этим, и только этим, объясняются аномалии итальянского романтического эпоса — смесь бурлеска с серьезностью, ирония и сарказм, чередующиеся с серьезностью и пафосом, богатство комических эпизодов, переплетение посторонних происшествий, противоположность между декларируемой важностью предмета и духом поэта, который играет с ним так, как будто чувствует его ребячество, — одним словом, все поразительные контрасты, которые сделали этот блистательный образ искусства эпохи Возрождения столь загадочным для современных критиков. Если мы вспомним, что поэты шестнадцатого века заимствовали свои сюжеты у народа, обнаружив, что они уже пропитаны плебейскими инстинктами *импровизаторов*, которые не испытывали настоящей симпатии к рыцарству и единственной целью которых было позабавить и ублажить публику, жаждущую возбуждения; если мы далее вспомним, что эти поэты подходили к своей собственной задаче в том же духе, добавляя еще один элемент иронии, присущий людям, которые стояли в стороне и смеялись, и которые желали развлечь итальянские дворы шедеврами юмора и фантастической красоты, мы преуспеем в этом. постигая особенности их производства.

"Романсы Орlando" следует рассматривать как произведения чистого искусства, созданные придворными певцами на основе ранее существовавшей популярной литературы, которая, в свою очередь, была создана по мотивам франкских легенд, чтобы удовлетворить вкусы не рыцарской, но юмористической и любящей чудеса публики. Переходя от "Песни о Роланде" или "Хроники Турпина" к "*Орlando Фуриозо*", мы можем проследить два отдельных процесса трансмутации. В ходе более раннего процесса *materia di Francia* была адаптирована для итальянского народа; во втором случае новый материал, полученный таким образом, был реконструирован для итальянских судов. Конечный продукт - шедевр изысканного искусства, сохранивший что-то от французских оригиналов, что-то от популярного итальянского *рифацимента*, но с добавлением мудрости, иронии и поэзии одного из ярчайших гениев мира. Мы могли бы сравнить развитие романтического эпоса шестнадцатого века с искусством Калималы, когда из грубых тканей Фландрии во Флоренции выделяли более изысканные ткани, а готовую ткань окрашивали отборными красителями и делали пригодной для королевских покоев.

До сих пор я говорил так, как будто Пульчи, Боярдо, Ариосто, Берни и менее известные авторы романтических эпосов могли быть объединены одним предложением. Оправдание столь широкого подхода с самого начала заключается в том, что их отношение к популярным романам, которые они переработали, было по существу одинаковым. Но особой целью следующих страниц будет указать на их существенные различия не только как поэтов, но и в том, в каком духе они рассматривали свою общую тему.

Боккаччо, в своем желании соединить классический и средневековый способы мышления и стиль, не просто адаптировал латинские периоды к итальянской прозе, но и стремился трактовать античную тему в популярном ритме октавной строфы. Его *Тесеида* - повествовательная поэма, в которой греческий герой играет заметную роль, в то время как на сцену выходят все вожди фиванских и афинских легенд. И все же главный мотив - это история о любви, а язык настолько современный, насколько это необходимо. Сочиняя, чтобы угодить возлюбленной своего сердца, и стремясь к эпической славе, Боккаччо отказался от обычных апострофов и посланцев *Cantori da Banca* сочинил поэму, разделенную на книги. Полициано подошел к проблеме слияния античного и современного с другой точки зрения. Он украсил придворную тему своего времени фразами и декоративными деталями, заимствованными у классических авторов, представив в серии блестящих картин воплощение древнего искусства. Пульчи оставалось развить, без классической примеси, элементы поэзии, существующие в популярных итальянских романсах. Таким образом, *Морганте Маджоре* более тщательно и чисто тосканский, чем любое произведение такого же масштаба, предшествовавшее ему. В этом его большое достоинство, и это выделяет его среди гибридных постановок эпохи Возрождения.

Пульчи были знатной семьей, стесненной в средствах и привязанной к Дому Медичи узами политической и домашней зависимости. Бернардо, старший из трех братьев, отличился в литературе своими переводами эклог Вергилия, элегиями о Козимо Медичи, *Священным рассказом* о сказании о Варлааме и поэмой о Страстях Христовых, которую он сочинил по просьбе набожной монахини. Лука написал вышеупомянутые строфы о турнире Лоренцо Медичи,^[512] и принял некоторое участие, по крайней мере, в написании малоизвестного стихотворения под названием "*Чириффо Кальванео*".^[513] Но самым известным из братьев был Луиджи, чья переписка с Лоренцо Медичи доказывает, что он был своего рода придворным

поэтом во дворце Виа Ларга, в то время как сонеты, которыми он обменивался с Маттео Франко, дышат плебейским духом Буркьяелло.[\[514\]](#) У него был дикий фантастический темперамент, склонный к смелым спекуляциям на религиозные темы; с примесью любопытства, принявшего форму магического искусства; причудливый по выражению, но при этом настолько чисто флорентийский, что его проза и стихи являются драгоценным кладом *идиом кватроченто*, собранных из жаргона улиц и площадей. Гуманистической культурой он, по-видимому, обладал весьма немногим. Тем не менее, дружеские отношения, в которых он жил с Анджело Полициано, Маттео Пальмиери и Паоло Тосканелли, позволили ему почерпнуть большую часть знаний, которые были тогда в моде. Богословские и научные рассуждения того времени переданы нам в его комических строфах с колоритностью народного языка, что делает их вдвойне ценными.[\[515\]](#)

Прежде чем приступить к "*Морганте Маджоре*", необходимо выяснить источник этой и всех других итальянских романтических поэм и объяснить тот факт, что они были ограничены, насколько это касалось их темы, кругом каролингского эпоса. В 1122 году история в прозе на монашеской латыни, претендующая на роль Хроники последних лет правления Карла Великого, написанная Турпенем, архиепископом Реймса, была принята в число канонических книг Каликстом II, который в своей Булле проклял тех, кто отныне должен слушать "лживые песни жонглеров". Эта Хроника была всего лишь ханжеской и прозаической версией "Песен о Роланде и Ронсевалле".[\[516\]](#) Целью писца, составившего его, и папы, канонизировавшего его, было придать церковный оттенок боевым песнопениям, которые уже завоевали слух публики.[\[517\]](#) Соответственно, в то время как он оставил нетронутыми рассказы о магии, чудовищных чудесах и нехристианской этике the elder fable, этот псевдо-Терпин перемежал молитвы, исповеди, обеты, чудеса, проповеди и наставления с кафедры. Чтобы обеспечить правдоподобие своему повествованию, он перевернул старый рассказ о Ронсевалле, согласно которому Турпен погиб на поле боя, предал анафеме всех предыдущих поэтов и притворился, что его Хроника была написана руками архиепископа.[\[518\]](#) То, что он сделал для "Песни о Роланде", Джеффри Монмутский сделал, без жреческого уклона, для "Романа об Артуре".

У нас есть рукопись *Песни о Роланде* на нормандско-французском языке. Она была обнаружена в Бодлианской библиотеке и опубликована сначала в 1837 году М. Мишелем, затем в 1851 году М. Бенином. Дата рукописи была установлена некоторыми критиками еще в одиннадцатом, другими - в конце тринадцатого века. Претендуя на то, чтобы быть работой некоего Туролда, его самые восторженные поклонники утверждают, что это подлинное произведение Теролда, наставника Вильгельма Завоевателя, которое, пройдя через руки Тайллефера, рыцарского барда с Сенлак филд, было помещено в его сундук вторым Теролдом, аббатом Питерборо.[\[519\]](#) Как бы то ни было, мы можем предположить, что бодлианская РУКОПИСЬ представляет древнюю боевую песню почти в той же форме, в какой норманны последовали за Тайлефером в Гастингс и слышали, как он распевал "Шарлемана, Роланда и Оливера, погибших в Ронсевалле". Эта песня разнеслась по всей средневековой Европе. Поджио в "*Шутках*" сравнивает человека, который оплакивает падение Рима, с тем, кто в Милане проливает слезы по поводу смерти Роланда в Ронсевалле. Данте, возможно, слышал это из уст *французских певцов* в ломбардских городах или в залах Фосдиново над Тирренским морем; ибо он пишет с энергией стиля, едва ли вдохновленного псевдо-Тюрпенем:

Dopo la dolorosa rotta, quando
Carlo Magno perdè la santa gesta,

Non sonò sì terribilmente Orlando.

Орландо и Оливер (или Ожье) высечены на фасаде кафедрального собора Вероны—города Берн, принадлежавшего Дитрих, где долгое время сохранялись северные рыцарские традиции.[520] Подобно испанской легенде о Сиде или кульминации *Нибелунгов*, эта Песнь о Роланде по достоинству и силе стиля, трагическому героизму и страстной простоте достойна того, чтобы быть поставленной в один ряд с песней из *Илиады*. Как и вся средневековая романтическая поэзия, это всего лишь фрагмент — часть цикла, которая так и не была доведена вмешательством Гомера до эпической завершенности. Но его превосходство над Turpin's Chronicle во всех качествах, которые могли бы вдохновить певца, неизмеримо.

Теперь следует задать два вопроса. Какую историческую основу можно найти для каролингского мифа? и как получилось, что итальянцы предпочли эту легенду о французских паладинах любому другому феодальному роману? Историю Карла Великого и равных ему людей — Роланда, Оливера, Ожье, Тюрпена, Ганило предателя, Пинабеля, Марсилия мавританского, короля Испании, и всех остальных, о которых мы читаем в Нормандской песне и которые получили многочисленные дополнения от итальянских романистов, — не следует искать в Эгинхарде. Это Миф. Но, как и во всех мифах, в нем есть некое ядро реальности, вокруг которого выкристаллизовался энтузиазм полуварварской эпохи, страстные воспоминания людей, оглядывающихся на бывшее величие, пылкие фантазии поэтов, устремленных в будущее. Это ядро факта представляет собой немногим больше, чем имя Карла, Франкского императора. Все легенды цикла представляют его как проводящего крестовый поход, побеждающего сарацин в жестоких битвах, осажденного ими в Париже, преданного своим собственным подданным Ганило и лишившегося своих самых благородных паладинов на перевале Ронсеваль. История ничего не знает об этих событиях. История также не может объяснить традиционный характер императора, который слаб, легковверен, запуган беззаконными вассалами, неспособен к решительным действиям, и все же его уважают как завоевателя мира и помазанника Господня.[521] Таким образом, ясно, что в мифе смешались различные несовместимые элементы и что дух крестовых походов действовал, придавая своего рода единство редко вспоминаемым деяниям главы христианского мира. Мы слышим от Эгинхарда, что Карл Великий в 778 году продвинулся вглубь Испании до Сарагосы, и во время отступления его арьергард был отрезан басками.[522] Среди убитых был "Роланд, префект Бретонской марки". Мы снова читаем в "Эгинхарде" (анно 824), как Луи ле Дебонер потерял двух своих графов, которые возвращались из Испании через перевал Ронсесвальес. Более того, Хроники Меровингов рассказывают нам о пиренейской битве во времена Дагоберта, когда двенадцать франкских вождей были окружены на этих перевалах и убиты. Этих данных достаточно, чтобы объяснить, почему перевал Ронсеваль превратился в долину скорби, долину великого горя. Что касается крестоносных подвигов Карла Великого, мы должны обратиться к его предшественнику, Карлу Мартеллу, который разгромил сарацин при Туре и остановил волну мусульманского вторжения. Его преемники, слабые монархи франкской династии, некоторые из которых носили имя Карл, объясняют превращение императора в колеблющегося монарха, лишенного целеустремленности и неспособного поддерживать порядок среди своих сверстников; ибо отличительные фамилии в истории являются более поздними дополнениями, а Хроники, хотя и были написаны, не пользовались всеобщим вниманием. Таким образом, бард смешал свои материалы, не заботясь о критике, и в результате мифа получился гибрид Карла Великого, состоящий из множества королевских особ. Что касается предателя Джано, мы

слышим о Люпусе, герцоге Гаскони, который предательски поступил с Карлом Великим, и о некоем Ганило, Ганелоне или Венелоне, архиепископе Санса, который сыграл ту же роль по отношению к Карлу Лысому в 864 году.^[523] Эта часть мифа, возможно, относится к этим туманным фактам. И все же было бы разумнее не настаивать на них; ибо попытка рационализировать целую легенду всегда рискованна, и достаточно сказать, что предатель был нужен для битвы при Ронсевалле не меньше, чем Мордред для смерти Артура на равнине Гластонбери. Чтобы объяснить легендарную осаду Парижа сарацинами, столь важный эпизод в итальянских романах, было остроумно замечено, что, хотя мавры никогда не угрожали французской столице, норманны делали это неоднократно, хотя и сарацины, и норманны были язычниками.^[524] Также можно вспомнить, что сарацины разграбили Рим, и сарацинские набеги были обычным явлением в итальянской практике. Сбор великих армий с дальнего Востока и вторжения отвратительных варварских орд, которые составляют неотъемлемый элемент схемы Боярдо и Ариосто, могут быть отнесены к памяти татар, гуннов и турок; в то время как эпизоды с христианскими рыцарями, влюбленными в языческих девиц, являются эпизодами, взятыми из реальной истории взаимоотношений Италии с Левантом. Принимая во внимание эти незначительные рамки фактов, но не акцентируя внимания даже на тех немногих моментах, которые были собраны антикварными исследованиями, можно кратко сказать, что большая часть каролингского романа с его многочисленными второстепенными легендами о рыцарях и дамах является чисто мифической.

Далее мы должны рассмотреть, что побудило итальянцев выбрать романы Карла Великого для особого развития, а не романы Артура, с которыми они были не менее знакомы.^[525] Мы видели, что при первом появлении *materia di Francia* в Италии Цикл Артура стал достоянием знати, которая нашла в нем отражение феодальных нравов, на которые они повлияли, в то время как люди слушали *Шансон де Жест* на рыночной площади.^[526] Поэтому, когда вежливые поэты пятнадцатого века заимствовали романтический эпос у популярных рифмоплетов, они обнаружили, что в моде масса каролингских сказок, к которым они сами привыкли с младенчества. Но это предпочтение толпы Карлу Великому и Роланду требует дальнейшего объяснения. Прежде всего, следует отметить, что Империя в средние века оказывала на итальянцев такое сильное влияние, какого не было ни у одной другой державы, кроме папства. Они считали это своей собственностью, своей славой в прошлом, своей гордостью в будущем, если только наследник цезарей выполнит свой долг и будет править миром из Рима с такой же справедливостью. Родословная христианских императоров от Константина до Карла Великого стала неотъемлемой частью каролингского романа, сформировавшегося в Италии.^[527] Для итальянцев было чем-то особенным то, что Карл был коронован в Риме - церемония, время от времени повторявшаяся его немецкими преемниками на протяжении веков, которая сделала легенду о нем знаменитой. И хотя фанатизм крестоносцев мало влиял на людей, не имело значения, что в лице этого императора христианский мир подвергся опасности со стороны неверных, а через него христианский мир восторжествовал. "Хроника Терпина", опять же, получила авторитетное одобрение. Дополняйте это по усмотрению романистов, приписывайте архиепископу какую угодно чушь, они всегда полагались, по крайней мере напоказ, на его каноническую правдивость. Пульчи, Белло, Боярдо и Ариосто апеллируют к его авторитету с притворной серьезностью; и даже пародийный Берни, выставя Терпина на посмешище, перенимает стиль:

Perchè egli era Arcivescovo, bisogna

Credergli, ancor che dica la menzogna.[528]

Мода просуществовала до времен Фоленго и Фортигуэрры. Далее можно упомянуть, что популярные итальянские мифологи рано сделали Орlando римлянином. Они сказали, что он родился в Сутри и что Оливер был сыном римского префекта при папе. Чувства народа к этому странному *сенатору Роману* выразились трогательно и емко в его предполагаемой эпитафии: "Один Бог, один Рим, один Роланд".[529] Орlando настолько укоренился в массовом сознании как герой, что заменить его другим эпическим персонажем было бы невозможно.

Когда мы далее исследуем натурализацию Орlando в Италии, мы обнаруживаем, что все романтические стихи, написанные по его легенде, тяготеют к бурлеску. Рыцарский элемент любви, пронизывающий Артуровский цикл, был извлечен и обработан на свой лад лиристами четырнадцатого века. Это не было непосредственной заботой народа, и горожане не испытывали никакой симпатии к рыцарству оружия. Обращаться со средневековой романтикой так же торжественно, как это делали северные барды, было совершенно не в интересах *провизаторов*, переделавших *Шансон де Жест* для итальянских горожан. Поэтому, когда Пульчи взялся развлечь Лукрецию Торнабуони, мать Лоренцо Медичи, сказкой о Роланде, он обнаружил, что его материал уже лишен эпической трезвости; ему не составило труда подойти к своей теме в духе Боккаччо, стремясь исчерпать все возможные мотивы развлечения, которые она могла предложить. Он говорил тоном уличного певца, открывая каждую песню обычным обращением к Мадонне или парафразом какого-нибудь церковного сборника, а в конце распускал слушателей с благодарностями или краткими добрыми пожеланиями. Но Пульчи был не просто *Кантасторием*. Популярный стиль служил лишь прикрытием для его тонкой сатиры и насмешливого легкомыслия. Саркастический тосканский юмор поддерживает *обязательный* аккомпанемент на протяжении всего стихотворения. Иногда этот юмор гармонирует с плебейским духом старых итальянских романсов; иногда он отворачивается в сторону и рассматривает его как тему насмешек. Читая "*Морганте*", мы должны помнить, что она была написана, песнь за песней, для чтения во дворце на Виа Ларга, за столом, где Полициано и Фичино собирались с Микеланджело Буонарроти и Кристофоро Ландино. Какие бы темы время от времени ни затрагивали этот блестящий круг, они отражались в его строфах; и одного этого достаточно, чтобы объяснить его нежные эпизоды и бурлескные выходки, сатирическую картину Маргутте и серьезные рассуждения дьявола Астаротте. Внешняя расплывчатость конструкции и интеллектуальное единство стихотворения объясняются этими обстоятельствами. Совершая быстрые переходы от серьезности к веселью, от пафоса к цинизму, от теологических спекуляций к непристойности, она в одно и то же время является зеркалом народного вкуса, предложившего форму, а также придворных острословов, которые со смехом слушали ее. "*Морганте*" - это не *наивное* произведение простого века, а художественная игрушка культурного и критически настроенного общества, развлекающего свой досуг историями из старого света, принимающего одни из них всерьез ради их красоты и превращающего другие в бессмыслицу ради чистого веселья.

Тщательное изучение *Морганте Маджоре* открывает критику три отдельных направления стиля. Начнем с того, что ясно, что мы имеем дело с двумя стихотворениями, слитыми в одно — первое заканчивается двадцать третьей песней, второе состоит из последних пяти песен. Предполагается, что между этими двумя подразделениями прошел значительный промежуток времени. Первая поэма состоит из серии романтических приключений в чужих странах, куда Орlando, Уливьеро, Ринальдо и Астольфо были загнаны искусством Джано, и где они

сражаются с великанами, освобождают дам и влюбляются в языческих девиц в стиле веселых странствующих рыцарей. Вторая приобретает более героический оттенок и повествует в поистине захватывающих стихах историю Ронсесвальеса. Но помимо этого двойного материала, отличающегося по содержанию и манере, мы прослеживаем на протяжении всего романа третий элемент, который, по-видимому, больше принадлежит поэту, чем фантастическая канва приключений или серьезное повествование о смерти Роланда. Этот третий элемент состоит из наполовину ироничных, наполовину трезвых рассуждений, рефлексивных отступлений и блестящих вставленных эпизодов, к которым мы должны отнести великолепные эпизоды с Астаротте и Маргутте. Так много проявилось в моем сознании, когда я впервые прочитал "*Морганте*" и попытался осознать трудности, которые она представляла для таких критиков, как Жингене и Халлам. С тех пор истинность этой точки зрения была подтверждена выдающимся итальянским ученым Пио Раджной, который доказал, что *Морганте* является *рифлением* двух более ранних популярных стихотворений, первое из которых существует в рукописи в библиотеке Лаврентия, второе озаглавлено *Испания*.^[530] Пульчи свободно пользовался своими популярными образцами, иногда повторяя старые строфы без изменений, но чаще переделывая их и придавая им комический дух, а также вставляя отрывки собственного изобретения. Поскольку два оригинала отличались по характеру, его *rifacimento* сохранил их различные особенности, несмотря на те штрихи мастера, которые выдают одну и ту же руку в обоих основных разделах. Но самая ценная часть стихотворения остается принадлежащей самому Пульчи. Ничто не может лишить его Маргутты и Астаротте; и без его искусной трансмутации старого материала большая часть *Morgante Maggiore* не заслуживала бы большего внимания, чем многие подобные романы, преданные снисходительному забвению. Между двумя частями мы можем заметить значительную разницу в литературных достоинствах. Вторая, более короткая, намного изящнее по поэтическому качеству, серьезности и силе обращения. Первую читать утомительно. Второй захватывает и увлекает нас за собой.^[531]

Название стихотворения происходит от имени героя комиксов Морганте, великана, захваченного и обращенного Орландо в первой песне.^[532] Однако он умирает в двадцатом, и повествование продолжается без перерыва. Если мы ищем эпического единства в романе, столь слабо составленном из стольких разных источников, мы можем найти его в "измене Джано". Действие решительно и часто останавливается на этой единственной точке, время от времени возвращается к ней в поисках новых мотивов и достигает своего завершения казнью предателя после того, как великое преступление было совершено в долине скорби. Итальянец пятнадцатого века не мог бы выбрать мотив, более соответствующий темпераменту и опыту его эпохи, когда заговоры, подобные заговору Пацци во Флоренции и Бальони в Перудже, были ужасно частыми, а успешная резня в Синигалье сделала Чезаре Борджиа героем исторических романов. *Il tradimento, il traditore*, поцелуй Иуды, сравнение с лисой с фатальным резонансом повторяются во всех песнях поэмы. Стиль приобретает суровое величие трагического реализма, вполне достойного поэтов типа нашего Уэбстера или Марстона, в отрывке, описывающем бурю у колодца в Сарагосе, где Джано встретился с Марсилио, чтобы спланировать их мошенничество, и где дерево саранчи уронило свои плоды на голову предателя.^[533] "*Морганте*" - это, по правде говоря, эпопея предательства, и характер Джано, как состоявшегося, но не полностью покинутого Иуды, превосходно выдержан на протяжении всего фильма. Сильное впечатление о его порочности усиливается контрастом с преданностью его сына Балдовино. В битве при Ронсевалле Бальдовино носит мантию, подаренную Джано

сарацинским королем, не зная, с какой целью отец заставил его надеть ее; и где бы он ни пробивался сквозь толпу людей, враги обходят его стороной. Орlando узнает, что его защищает этот обвиняемый в мошенничестве прапорщик, и обвиняет его в соучастии в государственной измене Джано. Тогда юноша сбрасывает с плеч плащ и бросается в бой с негодующим отречением от этого позора на устах. Сцена не недостойна "*Илиады*";[534] и его последние слова, когда он падает, пронзенный в грудь двумя пиками, *Или non son io più traditore!* драматичны.

Пульчи заслуживает похвалы за четкое определение характера. Несмотря на все обезьяньи уловки и фантастические арабески его стиля, главные персонажи сохраняют четко выраженные типы. Никогда с тех пор, как впервые была исполнена *Песня о Роланде*, не был написан более героический портрет Орlando, богобоязненного рыцаря, послушного своему сеньору, безмятежного в своей храбрости и мягкого в своей силе, учтивого, набожного и нежного.[535] Строгая приверженность популярному представлению о характере Орlando здесь сослужила Пульчи хорошую службу; ему также не мешали трудности, с которыми столкнулись Боярдо и Ариосто, когда они показали поборника христианства, покоренного безумию и любви. Таким образом, по крайней мере, одно произведение эпохи Возрождения сохранило для итальянцев идеал рыцарского героизма, впервые задуманный франко-нормандскими бардами, а впоследствии переданный воображением народа, который всегда готов различать и сохранять черты величия. Оливер - настоящий друг и отважный воин, Ринальдо - ярый враг и безрассудный любовник, для которого пресса мужчин была раем,[536] и маг Малагиги нарисованы с не меньшим мастерством. Чарльз таков, каким традиции мифа и требования сюжета обязали Пульчи сделать его. И все же, несмотря на слабость, которая подвергает его предательскому искусству Гано, он не лишен определенного благородства. В поведении этих персонажей, среди извилин причудливой фантазии поэта, мы прослеживаем основательность его замысла, его способность к серьезному искусству. Но если все же найдутся критики, которые после тщательного изучения Джано, Орlando, Уливьеро, Ринальдо и Карло подумают, что Пульчи задумывал свою поэму как простую пародию, это мнение не может не поколебаться при прочтении двадцать пятой, двадцать шестой и двадцать седьмой песен. Отказ Орlando протрубить в свой рог:

Non sonerò perchè e' m'aiuti Carlo,
Chè per viltà mai non volli sonarlo:

его обращение к рыцарям, когда он бросается в отчаянную битву с невероятными шансами[537]; сцена его смерти, такая нежная в своем пафосе, такая причудливая в своем благочестии; агония Чарльза, когда он приходит слишком поздно, находит его убитым, и получает свой меч из мертвых рук Паладина; этих отрывков, несомненно, должно быть достаточно, чтобы убедить читателя самый недоверчивый из доктринеров.

Было принято объяснять очевидные противоречия "*Морганте Маджоре*" — резкие переходы Пульчи от набожности к сквернословию, от пафоса к сатире - ссылками на обстоятельства Флоренции на момент ее создания. Республика находилась в состоянии войны с Сикстом IV, который принимал участие в заговоре Пацци. На его Буллу об отлучении от церкви синьория ответила, назвав ее "*maledictam maledictionem damnatissimi judicis*", а самого папу назвала "*delirum senem*", "лено матрис суэ, министр адюльтерорума, дьявольский викарий". Нельзя было ожидать, что даже ортодоксальный христианин должен с нежностью относиться к

порокам духовенства или тщательно оберегать свои религиозные высказывания в такой момент. Однако нам не нужно далеко ходить, чтобы объяснить ненормативную лексику Пульчи. Итальянцы того времени, в которое он жил, были вольнодумцами, не переставая быть католиками. Начинать песнь с молитвы и заканчивать ее рассуждениями о судьбе души после смерти соответствовало их интеллектуальному складу. Школы и частные кружки Флоренции были ареной, на которой платонизм и аверроизм вели войну с ортодоксией, где вопросы свободы воли и творения, отношения человека к Богу и сущности человеческого духа обсуждались с философским безразличием и теплым любопытством, что подготовило почву для материализма Помпонацци. Критика, современный Геркулес, уже стояла в своей колыбели, душа змеев жреческой власти: и пока еще инквизиция не превратилась в силу террора; Тридентский собор и испанская тирания не превратили итальянцев в дрожащих фанатиков или лощеных лицемеров. Внешне они оставались верны своим старым верованиям; и, по крайней мере, с точки зрения искусства, они стремились придерживаться традиций. Для Пульчи отпраздновать Орlando, не прибегая к обычному стилю *кантастории*, было бы неуместно. Таким образом, смесь магии, теологии, нечестия, спекуляций и религиозного рвения, которая ставит в тупик современного читателя в *Морганте*, соответствовала ментальному настрою образованного большинства во времена Пульчи. На границе между средневековьем и современным миром пронизательный итальянский интеллект любил развлекать себя вечным *возможно*, беспристрастно включая в сферу сомнений старые догмы и новые гипотезы и находя удовлетворение в неуверенности, которая льстила ему ощущением отстраненности от формул.^[538] Для одних этот неустойчивый вопрос был серьезным; для других он приобрел раблезианскую веселость. Пульчи был в одном ряду с теми, кто сделал мировые проблемы материалом для юмористических дебатов.

Несколько примеров своеобразного легкомыслия Пульчи можно было бы выбрать из последних песен "*Морганте*", где никто не может утверждать, что его намерение было пародийным. Мы только что услышали из уст менестреля, как умер Роланд, посвятив свою душу Богу и передав свою перчатку в знак феодальной верности Габриэлю. Звук его рога пробудил Карла Великого от сна ложного спокойствия, и император находится на пути в Ронсеваль. Но времени мало. Он молит Христа, чтобы, как в древности для Иисуса Навина, так и сейчас для него, в его острой нужде, солнце было остановлено, а день продлен^[539]:

O crucifisso, il qual, già sendo in croce,
Oscurasti quel sol contra natura;
Io ti priego, Signor, con umil voce
Infin ch'io giunga in quella valle oscura,
Che tu raffreni il suo corso veloce.

По своему торжественному тону молитва достойна такого обращения, и вскоре наступает желаемый эффект. Но теперь Пульчи меняет свою заметку с серьезной на гейскую^[540]:

E disse: Pazienza, come Giobbe;
Or oltre in Roncisvalle andar si vuole.
Chè come savio il partito conobbe,
Per non tenere in disagio più il sole.

Несколькими строками далее он описывает бойню в долине скорби и находит эту комическую фразу, выражающую замешательство на поле боя[541]:

Chi mostra sanguinosa la percossa,
Chi il capo avea quattro braccia discosto,
Da non trovarli in Giusaffà si tosto.

Гротескный юмор Пульчи придает вид ложной абсурдности многим инцидентам, которые он, несомненно, воспринял добросовестно вместе со своими слушателями. Во время резни христиан он хочет произвести впечатление на аудиторию множеством душ, которые столпились в Раю. Святой Петр до смерти устал открывать им дверь и оглушен их ликованием[542]:

E così in ciel si faceva apparecchio
D'ambrosia e nettar con celeste manna,
E perchè Pietro alla porta è pur vecchio,
Credo che molto quel giorno s'affanna;
E converrà ch'egli abbi buono orecchio,
Tanto gridavan quelle anime Osanna
Ch'eran portate dagli angeli in cielo;
Sicchè la barba gli sudava e 'l pelo.

В том же духе написана картина демонов, восседающих, подобно ястребам, на колокольнях маленькой часовни, ожидающих момента, чтобы наброситься на души язычников.[543]

Иногда у Пульчи появляется вспышка чисто бернского юмора; например, когда он говорит, что сарацины:

Bestemmiavano Dio divotamente,

или когда Оливер после трогательных любовных причитаний жалуется, что это невозможно:

Celar per certo l'amore e la tossa.

По современным представлениям, его шутки нередко отдают ненормативной лексикой. Ринальдо и Риччардетто наслаждаются ортоланами и приводят эту каламбурную причину своего превосходства[544]:

Cioè che Cristo a Maddalena apparve
In ortolan, che buon sozio gli parve.

В тот же день Ринальдо так доволен своим угощением, что восклицает:

Questi mi paion miracoli;
Facciam qui sei non che tre tabernacoli.

Такие выражения проистекают из простого флорентийского чувства юмора в отрывках, ни в коем случае не намеренно комичных.

Самым занимательным персонажем *Морганте* является Маргутте, эксцентричное гетероклитарное существо, прототип Синг Фоленго и Панурга Рабле, которого великан встретил во время своих странствий и принял за товарища. Не без оснований предполагалось, что Пульчи здесь намеревался высмеять греков, которые стеклись во Флоренцию после падения Константинополя, и что либо Марулло, личный враг Полициано, либо Деметриус Халкондилас, его соперник в эрудиции, позировали для портрета Маргутте. Персонаж мошенника, описанный им самим в тридцати строфах фантастического юмора, содержит полное воплощение оскорблений, которые ученые тех дней изрыгали в своих ответных инвективах.^[545] Отчасти комический эффект, произведенный его речью, обусловлен этим самопризнанием качеств, которые снабдили арсеналы гуманистически настроенных бойцов отравленными стрелами. Но Маргутте имеет гораздо большее, чем просто иллюстративное или временное значение. Это первый законченный юмористический портрет, набросанный в современной литературе, первое широко продуманное и весело исполненное раблезианское исследование. Хотя маловероятно, что Пульчи что-либо знал об Аристофане, хотя он умер примерно за восемь лет до рождения медонского кюре, его Маргарита - двоюродная сестра-немка продавца Колбасы и Панурга.^[546] Маргутте озорно гордится тем, что перечисляет свои злодеяния и пороки. Когда Морганте спрашивает его, верит ли он в Христа или в Апполлино, он отвечает:

A dirtel tosto,
Io non credo più al nero ch' all'azzurro,
Ma nel cappone, o lesso, o vuoi arrosto ...
E credo nella torta e nel tortello,
L'una è la madre, e l'altro è il suo figliuolo;
Il vero paternostro è il fegatello,
E possono esser tre, e due, ed un solo,
E diriva dal fegato almen quello.

Он объясняет свой отход от всех вероучений ссылкой на свое происхождение:

Che nato son d'una monaca greca,
E d'un papasso in Bursia là in Turchia.

Начав жизнь с убийства своего отца, он затем отправился на поиски приключений в этом мире:

E per compagni ne menai con meco
Tutt'i peccati o di turco o di greco,
Anzi quanti ne son giù nell'inferno:
Io n'ho settanta e sette de' mortali,
Che non mi lascian mai la state o 'l verno;
Pensa quanti io n'ho poi de' veniali!

Юмор Маргутта заключается в бабуиноподобном самодовольстве его печально известных признаний и в том эффекте, который они производят на Морганте, который чувствует, что нашел в нем законченного джентльмена. Немного позабавив публику этой куклой, Пульчи отшвыривает ее в сторону. Маргутте, как и Пьетро Аретино, в конце концов умирает от неумеренного смеха.^[547]

Еще одно творение Пульчи - Астаротте, гордый и учтивый демон, призванный Маладжиджи, чтобы привезти Ринальдо из Египта в Ронсесвальес. Этот подвиг он совершает за несколько часов, вселяясь в тело лошади Байардо. Путешествие состоит из серии великолепных прыжков через озера, реки, горы, моря и города; и когда паладин проголодается, Астаротте накрывает для него стол в дикой местности или невидимым вводит его в компанию королей на банкете в прекрасной Сарагосе. Юмор и необычность этого волшебного путешествия на высшем уровне.[\[548\]](#) Однако Astarotte создан для выполнения второй цели. В его уста Пульчи вкладывает все свои теологические рассуждения и заставляет его рассуждать учено, как Мефистофеля:

О Провидении, предвидении, воле и роке,
Неизменной судьбе, свободной воле, абсолютном предвидении.

Он представлен в этих строках[\[549\]](#):

Uno spirto chiamato è Astarotte,
Molto savio, terribil, molto fero,
Questo si sta giù nell'infernal grotte;
Non è spirto folletto, egli è più nero.

О своем благородном происхождении от высочайшего из созданных разумов Астаротте хорошо осведомлен[\[550\]](#):

Io era Serafin de' principali ...
Io fui già Serafin più di te degno.

Он всерьез пытается доказать, что вежливость существует и в аду[\[551\]](#):

Chè gentilezza è bene anche in inferno ...
Non creder, nello inferno anche fra noi
Gentilezza non sia.

Когда Малагиги спрашивает его о божественном предвидении и его собственном пребывании в Аду, он отвечает полной теорией греха и наказания, основанной на доктрине свободы воли.[\[552\]](#) Ангелы согрешили знанием. Поэтому для них нет искупления. Адам согрешил в невежестве. Следовательно, есть надежда для всех людей и вероятность окончательного восстановления для всего человечества[\[553\]](#):

Forse che 'l vero dopo lungo errore
Adorerete tutti di concordia.
E troverete ognun misericordia.

Собственные муки Астаротте в Аду причиняют ему горькую тоску; но он признает справедливость Бога; и, зная, что приговор о вечном осуждении не может быть отменен, он слишком мужествен, чтобы жаловаться. Когда Ринальдо предлагает заступиться за него, он отвечает[\[554\]](#):

Il buon volere accetto;
Per noi fien sempre perdute le chiavi,
Maestà lesa, infinito è il difetto:
O felici Cristian, voi par che lavi
Una lacrima sol col pugno al petto,
E dir; Signor, tibi soli peccavi;
Noi peccammo una volta, e in sempiterno
Rilegati siam tutti nello inferno.
Chè pur se dopo un milione e mille
Di secol noi sperassim rivedere
Di quell'Amor le minime faville,
Ancor sarebbe ogni peso leggiere:
Ma che bisogna far queste postille?
Se non si può, non si debbe volere;
Ond'io ti priego, che tu sia contento
Che noi mutiamo altro ragionamento.

Есть большая утонченность в этой минутной грусти Астаротте, за которой следует его возвращение к более жизнерадостным темам. Он - итальянский аналог дьявола Марлоу, этого меланхолического северного демона, который искушает свою жертву очарованием простого ужаса.^[555] Как и Мефистофилis, Астаротте готов удовлетворить любопытство смертных и снисходит до того, чтобы развлекать их эльфийскими фокусами.^[556] Он объясняет Ринальдо, что совершенно ошибочно предполагать, что за Гибралтарским проливом нет населенных земель. Земля, говорит он, круглая, и ее можно обогнуть; а города, полные людей, поклоняющихся нашим планетам и нашему солнцу, находятся на антиподах. Геркулесу следовало бы покраснеть за то, что он установил свои колонны там, где он это сделал.^[557] Хорошее взаимопонимание, установившееся между Астаротте и Ринальдо во время их путешествия, является одним из самых милых эпизодов этого странного стихотворения. Когда они расстанутся, демон и паладин становятся крепкими друзьями. Астаротте клянется отныне служить Ринальдо из любви; и Ринальдо обещает освободить его от власти Малагиги.^[558]

Пульчи рассматривал Каролингский цикл в том, что можно назвать *буржуазным духом*. С чувством юмора или серьезно, он поддерживал тон флорентийского общества, и его *Морганте* отражает особые условия, в которых находился медицинский круг на момент его создания. Второе великое стихотворение, посвященное той же группе легенд, - "*Орlando Иннаморато*" Боярдо - переносит нас в совершенно иную социальную и интеллектуальную атмосферу. Высокородный граф Скандиано, декламирующий свои песни в огромном квадратном замке, окруженном рвом, который все еще сохранился, чтобы говорить о средневековой Италии посреди Феррары, имел мало общего с Луиджи Пульчи, чьи тосканские забавы и сатира забавляли князей-торговцев с Виа Ларга. Ценность *Орlando Иннаморато* для изучающего развитие Италии заключается главным образом в том, что это самая чисто рыцарская поэма эпохи Возрождения. Написанный до французского вторжения, и хотя возрождение классики все еще не было завершено, мы находим в нем отголосок более ранней полуфеодальной цивилизованности. В отличие от других литературных произведений той эпохи, которые создавались по большей части профессиональными гуманистами, это была работа

дворянина, которому были знакомы ратные подвиги и охота, который презирал простой народ (*пополаччо, каналья*, как он их всегда называет), и чей идеал как жизни, так и искусства содержался в этом двустишии[559]:

E raccontare il pregio e 'l grande onore
Che donan l'armi giunte con l'amore.

Маттео Мария Боярдо был почти точным современником Пульчи. Он родился около 1434 года в своем наследственном поместье Скандиано, деревне в семи милях от Реджо, у подножия Апеннин, известной своими превосходными виноградниками. Его матерью была Лючия Строцци, представительница дома Феррарезе, связанного по происхождению с флорентийскими Строцци. В возрасте двадцати восьми лет он женился на Таддее Гонзага, дочери графа Новеллары. Он жил до 1494 года, когда умер одновременно с Пико и Полициано, в год вторжения Карла VIII, через два года после смерти Лоренцо Медичи и за четыре года до Фичино. Эти даты немаловажны, поскольку точно определяют эпоху литературной деятельности Боярдо. При дворе Феррары, где граф Скандиано пользовался дружбой герцога Борсо и герцога Эрколе, этот рыцарский бард занимал положение, достойное его благородного звания и его великих талантов. Принцы Дома Эсте использовали его в качестве посла в дипломатических миссиях высокого доверия и чести. Он также управлял от их имени правительством Реджо и Модены, двух главных подвластных им городов. Как правитель, он прославился своим милосердием и безразличием к юридическим формальностям. Один враг, Панчироли, писал о нем: "Он был человеком чрезмерной доброты, больше пригодным для написания стихов, чем для наказания за преступления". Сообщается даже, что он считал, что ни одно преступление не заслуживает смертной казни — мнение, которого в тот период могли всерьез придерживаться только в Италии, и которое даже там странным образом расходилось с характером мелких тиранов. Хорошо разбираясь в греческой и латинской литературе, он перевел на итальянский Геродота, отдельные части Ксенофонта, "Золотого осла" Апулея и "Осла" Лукиана. Он также перевел "Тимона" Люциана стихами для сцены и написал неплохие латинские стихи. Его тексты, адресованные Антонио Капраре, доказывают, что, подобно Лоренцо Медичи, он был способен следовать по пути Петрарки, не впадая в петраркистский маньеризм.[560] Но его литературная слава зависит не столько от этих второстепенных произведений, сколько от *Орlando Иннаморато*, шедевра гениального изобретателя, который дал Ариосто тему *Орlando Фуриозо*. Без *Innamorato Furioso* бессмысленно. Обработка и структура романа, характеры героев и героинь, концепция Любви и Оружия как двойной темы романтической поэзии, интерполяция *новеллы* в манере Боккаччо и волшебный механизм, с помощью которого ведется стихотворение, обусловлены оригинальностью Боярдо. Ариосто перенял его сюжет, продолжил историю с того места, где он ее оставил, и довел ее до конца; так что, взятые вместе, обе поэмы образуют одно гигантское повествование, насчитывающее около 100 000 строк, главной темой которого является любовь и брак Руджеро и Брадаманте, мифических прародителей эстенси. Однако из-за того, что стиль Боярдо груб и провинциален, в то время как стиль Ариосто, по общему мнению, "божественен", Боярдо был почти забыт потомками.

Рыцарство никогда не пускало прочных корней в Италии, где первым актом коммун после обретения ими независимости было подавление феодализма путем принуждения знати проживать как бюргеры в их стенах. Истинными центрами национальной жизнеспособности были города. Здесь латинская раса ассимилировала в себе тевтонские элементы, которые, если бы им позволили процветать в стране, могли бы придать иное направление развитию Италии. В

течение четырнадцатого и пятнадцатого веков огромное распространение торговой деятельности, формирование тираний, светское значение папства и поглощение культурных классов гуманистическими исследованиями все больше отдаляли людей от феодальных традиций. Даже новая система ведения войны, при которой отпрыски знатных семей брали плату с граждан и священников за ведение военных действий, имела тенденцию разрушать оплот рыцарских чувств в нации, которая привыкла рассматривать профессию военного как еще одну отрасль торговли. Тем не менее Италия не могла полностью отделиться от остальной Европы, и оставались провинции, где процветал своего рода полуфеодализм. Самым важным из них, несомненно, было Неаполитанское королевство, находившееся под попеременным влиянием Франции и Испании и управляемое монархами, которые часто воевали со своими баронами. Второй была Феррара, где дом Эсте сохранял нерушимую власть с того периода, когда Империя еще была силой в Италии. Здесь все еще сохранялись древние ломбардские рыцарские традиции, обычаи *Marca Anconitana* и литература трубадуров.^[561] По крайней мере внешне нравы Двора были феодальными, как бы далеки ни были его князья по духу от идеала рыцарства. Поэтому в Ферраре поэт, который восхищался рыцарскими добродетелями и оглядывался на дни Артура и Роланда как на золотой век чести, далекий, но реальный, мог более серьезно относиться к рыцарской романтике, чем во Флоренции и Венеции, этих городах финансистов и торговцев. В то время как флорентийские гуманисты тешили свое воображение мечтами о правлении Сатурна Вергилия, барон Феррары воссоздал призрачный мир на обломках старой романтики.^[562]

Боярдо не побрезговал использовать стиль менестреля, обращающегося к своей придворной аудитории с комплиментами *isongés* в начале и конце каждой песни. Первое начинается такими словами:

Signori e cavalieri che v'adunati
Per odir cose dilette e nuove,
State attenti, quieti, ed ascoltati
La bella istoria che 'l mio canto muove.

Но его дух всегда рыцарский, и он воздерживается от причудливого пиетизма предисловий Пульчи. Он не простой жонглер или *кантаторе Банка*, а новый сэр Тристрам, воспевающий в героических стихах доблестные поступки и любовные переживания, участником которых был он сам. Он также не предстает перед нами, подобно Ариосто, ни как придворный, искушенный в искусстве лести, ни как литератор, превыше всего стремящийся усовершенствовать свой стиль. Ни придворная жизнь Италии, ни гуманизм эпохи возрождения не уничтожили в нем духа свободы старого света и благородной учтивости. В то же время он был настолько проникнут культурой Возрождения, что ценил ценность поэтического единства и сочетал некоторые элементы классического образования с материалом романтики. Задавшись целью соединить все франкские легенды в одной поэме, он сделал Орlando своим героем; но он понял, что элемент любви, который придавал такое большое очарование Артуровскому циклу, до сих пор игнорировался менестрелями Карла Великого. Поэтому он решил рассказать новую историю о могучем Роланде; и оригинальность его поэмы заключалась в том, что он обработал материал "*Шансон де Жест*" в духе бретонских легенд.^[563] Терпин, утверждает он с мрачной иронией, скрыл тайну любви Орlando; но он откроет правду, полагая, что ни один рыцарь

никогда не был менее благороден из-за своей любви. Соответственно, страсть Орlando к "прекраснейшей представительнице своего пола, Анжелике", подобно гневу Ахиллеса в "Илиаде", является главной движущей силой поэмы Боярдо. Его гению мы обязаны созданием этой очаровательной принцессы Востока, а также изобретением фонтанов Купидона и Мерлина, которые вызывают попеременную любовь и ненависть его героев и героинь — всей той тесно сплетенной сети чувств, в которую вовлечены приключения и воинские подвиги как паладинов, так и сарацин.

В обращении со своим предметом Боярдо серьезен — настолько серьезен, насколько может быть серьезен писатель-романтик.^[564] Его вера в рыцарство сама по себе искренна, хотя демонстрация рыцарской доблести граничит с намеренной экстравагантностью. К его энтузиазму примешивается нотка итальянского веселья, но в нем нет ни капли скептического сатирического юмора Пульчи, ни капли всепроникающей иронии Ариосто. Второстепенные мысли поэта-бурлеска или философа-юмориста не выходят за рамки его концепции, и его преувеличения романтичны. Такое стихотворение, как "*Орlando Иннаморато*", не могло быть задумано или исполнено в Италии ни в какой другой период и ни при каких других обстоятельствах. Через несколько лет после смерти Боярдо Италия была погружена в войны, которые привели к ее порабощению. Родился Карл V. и Лютер начал сотрясать Германию. Силы Возрождения действовали в полную силу, разрушая веры и пыл средневекового мира, завершая старый зон смехом и стенаниями, возвышая новые идеалы, которые еще не были полностью осознаны. Тем временем Боярдо, чья жизнь совпала с завершающим периодом независимости Италии, произнес последнюю ноту ушедшей эпохи. Его поэма, рыцарственная, свободная, радостная, без единого пятнышка подобострастия Ариосто или меланхолии Тассо, соответствовала короткому и преходящему моменту в эволюции национального искусства. В чистой и яркой красоте, которая отличает его, закат рыцарства и восход современной культуры сливают свои краски, как в далеких северных сумерках летней ночи. Радость пронизывает его песни и является неотъемлемой частью его вдохновения — радость открытой природы, чувственной, хотя и непоколебимой любви, сильных конечностей и насыщенной событиями жизни, неугомонной активности, детской защищенности. Стиль Боярдо чем-то напоминает нам Беноццо Гоццолли в живописи или Пьеро ди Козимо, который использовал мастерство эпохи Возрождения, чтобы выразить жизнерадостную *наивность* менее застенчивого времени. Грустно читать последнюю строфу *Innamorato*, оборванную прежде, чем она была завершена наполовину из-за вступления французов в Италию, и знать, что столь свободная и свежее испеченная "native wood-note wild" больше никогда не зазвучит.^[565] Когда Ариосто восстановил порванную нить, дух времени изменился. Раболепие, преклонение, ирония и меридиональное великолепие искусства эпохи Возрождения сменились независимостью, откровенностью, энтузиазмом и поэзией естественного наслаждения. Гораздо величественнее Муза Ариосто; но нам не хватает непосредственности старшего поэта. И с годами все более очевидны изменения в сторону упадка. Гений Боярдо можно было бы сравнить с каким-нибудь высокородным юношей, выросшим в деревне, чистым сердцем, мускулистым, храбрым, красивым на вид. Ариосто прилежен и совершенен, на его губах играет улыбка мирского сарказма. Элегантность Bembo и Petrarchisti напоминает о модном щеголе, выхоленном и искусственном. Аретино похож на своего собственного *бардассоначи, пагги да таверну*, щеголяющего меретрическим очарованием с беззастенчивой наглостью. Виднеющийся вдалеке Тассо носит власяницу под парадными доспехами; он ученик иезуита, крестящийся, когда пробуждается от любовных грез и мечтаний об удовольствии. Вероятно,

именно несоответствие между духом Боярдо и преобладающим настроением шестнадцатого века, гораздо большее, чем грубость его стихов или провинциальность языка, привело к тому, что он был так странно и полностью забыт. В Италии Макиавелли и Борджиа, Микеланджело и Юлия II его цели, энтузиазм и художественные идеалы одинаково не находили сочувствия. Чтобы причислить его к себе подобным, мы должны отправиться за Альпы и поискать его собратьев во Франции или Англии.

Заслуги Боярдо как художника-конструктора лучше всего можно оценить по анализу его сюжета. Каким бы переполненным ни был *"Орландо Иннаморато"* происшествиями и эпизодами и какой бы неистощимой ни была роскошь фантазии поэта, единство его романа является полным. С момента появления Анжелики в первой песне все действие зависит от ее движений. Она отзывает паладинов в Альбракку и вынуждает Карла Великого в одиночку принять на себя основную тяжесть вторжения Марсилио. Она возвращает Орландо французскому войску перед Монтальбано. Именно ее кольцо освобождает обреченного Руджеро от чар Атланте. Народы земли пришли в движение. Восток, Запад, Юг и Север посылают на битву свои бесчисленные орды; но этими огромными силами управляет каприз одной женщины, и поэтесса так управляет событиями, что судьбы мириадом людей колеблются на весах ее страстей. Мы могли бы сравнить роман Буардо с огромной паутиной, в которой разнообразие сцен и фигур достигается постоянным добавлением новых нитей. Ни одна из старых нитей не пропадает даром; ни одна просто не оказывается лишней. Если кто-то на мгновение пропадает из виду, он появляется снова. Малейшие инциденты приводят к самым серьезным последствиям. Повествования самого разного характера переплетены настолько, что помогают друг другу, вводя новых действующих лиц, объединяя их с теми, кого мы научились знать, но оставляя нетронутыми грандиозные контуры основного замысла.

Различные детали, оживляющие рассказ о рыцарстве, сгруппированы вокруг четырех главных центров — Парижа, где поэма начинается турниром, на котором представлена Анжелика, и где в конце второй книги все действующие лица собираются для решающей битвы между христианством и исламом; Альбракки, где Анжелика осаждена на дальнем Востоке; Бизерты, где собираются войска язычника Аграманте и на сцену выходит герой Руджеро; Монтальбано, где Карл Великий терпит поражение от рук Аграманте, Родамонте, Марсилио и Руджеро. Чтобы объединить такие отдаленные места в одном действии, Боярдо был вынужден пренебречь географией и временем. Между Татарией и Черкесией, Францией и Испанией, Африкой и Венгрией рыцари совершают марши и контрмарши в течение нескольких недель или даже дней. Все они приходят к одним и тем же опасным воротам и перевалам, к одним и тем же соблазнительным озерам и садам; ибо магический механизм романа был более важен для замысла поэта, чем космографические условия. Его более чем драматическое презрение к расстоянию было необходимо для развития романа, который не допускал паузы в череде привлекательных эпизодов, а также был простителен в эпоху, лишенную точной географии. Его главной целью было обеспечить новизну, волнение, разнообразие, идеальное единство.

Далее Боярдо продемонстрировал свое понимание искусства, выразительно представив главных персонажей, чьи действия определили основные черты его рассказа. Невозможно забыть Анжелику после ее первого выхода на сцену в Париже. Подобным же образом Марфиса в Альбракке, Родамонте в зале совета в Бизерте, Руджеро на высотах горы Карена, Орландо, вступающий в бой под Альбраккой, Мандрикардо, выходящий безоружным и без присмотра, чтобы отомстить за смерть своего отца, предстают перед нашими глазами так живо, что первое

впечатление о каждом персонаже остается с нами во всех их последующих появлениях. Второстепенные действующие лица вводятся с меньшей подготовкой и меньшим акцентом, потому что им приходится занимать подчиненные позиции и группироваться вокруг героев; и таким образом, вся обширная поэма похожа на произведение аррасской работы, где сильнейшее определение формы и самые яркие цвета служат для того, чтобы рельефно выделить главные фигуры среди множества второстепенных форм. Не меньшее мастерство проявляется в сохранении типов характера, изложенных в этих первых описаниях. Варьировать специфические качества всех этих рыцарей, занятых одним и тем же стремлением к любви и оружию, было чрезвычайно сложно. И все же можно сказать, что Боярдо, иногда работавший в русле, заложенном более ранними романистами, иногда изобретавший совершенно новые концепции (как в случае с Родамонте, Руджеро, Марфисой, Брандиаманте), преуспел в этом мастерском исполнении. Гомеровские герои едва ли менее твердо и тонко дифференцированы, чем его рыцарские поборники.

Орландо - идеал христианского рыцарства, бесстрашный, равнодушный к богатству, целомудренный, религиозный, почтительный в своей любви, обходительный по отношению к женщинам, быстрый на гнев, но щедрый даже в ярости, проявляющий свою силу только тогда, когда повод его достоин.[566] Единственная его слабость - страсть к Анжелике. Дважды он отказывается ради нее сопровождать Дудоне на помощь своему сеньору, а в битве при Монтальбано ему наплевать на христианский мир, пока он может завоевать свою даму.[567] Изучая описание любовного безумия Боярдо в "Орландо", мы понимаем, как оно привело Ариосто к концепции *Furioso*. Ринальдо отлит в форму несколько худшего качества. Львиное сердце, свирепый, непокорный против Карла, склонный к чрезмерной любви и ненависти, он представляет собой тип феодального барона, беспокойного и доставляющего хлопоты своему сюзерену. Астольфо, худощавый, тщеславный, болтливый, любящий наряды и флирт, хвастливый, но в то же время бесстрашный, как леопарды на егощите, и покоряющий сердца своей вежливостью и изяществом, представляет собой яркий контраст с огромной энергией Ринальдо. Это был мастерский ход юмора - снабдить этого щеголеватого паладина аргалийским копьем, благодаря которому его физическая слабость усиливается, а храбрость становится равной мускулам самых отважных чемпионов.[568] Брендимарте представляет еще один аспект рыцарского идеала. Верность — его главная добродетель - верность своей любви Фиорделисе и своему герою Орландо в сочетании с восхитительной откровенностью и свежестью незапятнанной юности. Он не мудр, но по-мальчишески влюбчив, с простой, доверчивой душой; своего рода итальянский сэр Борс. Феррагута, напротив, полон огня и ярости, столь же раздражительно свиреп в любви, как и в оружии, настолько горяч в своей безрассудности, что даже временами может забывать о законах чести.[569] Отличительным качеством Мандрикардо (помимо щедрой отваги, проявленной в его одиночных и невооруженных поисках Орландо и в получении доспехов Гектора) является исключительная удача. Руджеро отличается особой красотой победителя, сочетающейся с вежливостью и возвышенностью души, которая открывает его сердце романтической любви и делает его несравненным среди молодых воинов. Боярдо не жалел сил, чтобы поразить наше воображение мощью своей непревзойденной привлекательности.[570] Он движется перед нашими глазами, как ангельский рыцарь на "Мадонне Победы" Мантеньи или как изображение светловолосого донзеля в кольчуге Джорджоне, рожденного побеждать силой красоты. Восточный император Аграманте, чей совет состоит из тридцати двух коронованных особ, своим юношеским высокомерием усиливает издававшее виды благоразумие старого Карла Великого. Марфиса, королева индейцев-амазонок,

обладающая силой двадцати рыцарей и столь же жестокая в своей храбрости, как изголодавшаяся тигрица, оттеняет более мягкую доблесть Брандиаманте, героической сестры Ринальдо. Родамонте - буйный, атеистичный, дерзкий молодой Аякс, стоящий в одиночку против армий и бросающий вызов небесам из гущи тонущего флота.[571] Агрикан известен как рыцарь, который любит борьбу ради нее самой и презирует культуру; Сакрипанте - как нежный и бесстрашный поклонник Анжелики; Градассо - как гиперболический чемпион Востока, воспламененный романтическим желанием заполучить Дурлиндану и Байардо, заколдованный меч и коня. Джано и Труффальдино, среди этих образцов чести, известные предатели: один храбрый, когда решает бросить ремесло, другой трусливый. Брунелло - Терсит компании, идеальный вор, уродливый, озорной, непревзойденный в своем коварстве.[572] Малагис занимается магией, и за его спиной на всякий случай стоит рой демонов. Рыцарство Терпина смягчено тонким привкусом священника, подвергающего его насмешкам Боярдо. Об Оливере и Ожье мы слышим, возможно, случайно, но мало. Таковы некоторые из персонажей Боярдо. Немало из них было подарено ему старыми романистами, но эти он переделал под свои нужды.[573] Другие он создал из собственного воображения с такой пластической силой, что они не соответствуют освященному временем стандарту. То, что мы признаем настоящее братство между этими марионетками его фантазии и мифическими героями, с которыми они связаны, является немалой данью его творческой силе. Как Боярдо оставил актеров в своей драме, так и Ариосто взял их на вооружение и, лишь слегка изменив, обошелся с ними в своем продолжении сказки.

Женщинам, за исключением Марфисы и Брандиаманте, от рук Боярдо приходится несладко. Похоже, он представлял женский характер как смесь непостоянства, неверности, злобы, лжи и легкой любви. Анжелика немногим лучше соблазнительной ведьмы, которая души не чает в Ринальдо, и все же ухитряется использовать Орlando, заманивая его для достижения своей цели ложными обещаниями.[574] Фалерина и Драгонтина - колдуньи, склонные ко всякому беззаконию и коварству. Моргана и Альсина демонстрируют капризную любовь и бесчеловечную злобу фей. Ориджил - коварная предательница, достаточно красивая, чтобы обмануть Орlando, но ядовитая, как змея. Даже дамы, которые призваны быть любезными, демонстрируют лишь низкий уровень морали.[575] Леодилла, принцесса Дальних островов, прелюбодействует и ненавидит Орlando за его верность Анжелике в отсутствие.[576] Фиорделиса обманывает Брандимарте, когда видит Ринальдо, спящего в сумерках. Картина, однако, "Дремлющий воин и бдительная дева" настолько свежа и соответствует гению Боярдо, что заслуживает цитирования[577]:

Тотчас же вскочил рыцарь На своего коня
И быстро усакал с девицей;
Недалеко они отъехали, когда медленно потускнел свет,
И заставил их спешиться и там остаться.
Ринальдо под деревом проспал всю ночь;
Рядом с ним лежала прекрасная леди:
Но сильная магия колодца мудрого Мерлина
Наложила заклятие на характер барона.

Теперь он может спать рядом с этой прекрасной дамой;

Ни о ком из ее соседей ему нет дела;
Раньше море, наводнение, бушующее пламя
Не остановили бы его острого желания, клянусь:
Обнять такое прекрасное создание без стыда,
Стены, горы он бы превратил там в руины;
Теперь они спят бок о бок, и он ни на что не обращает внимания;
В то время как ее, как мне кажется, смущают совсем другие мысли.

Воздух, тем временем, вокруг становился светлее,
Хотя солнце еще не показалось на его лице;
Несколько звезд все еще венчали спокойные брови небес;
Птицы на деревьях пели одна за другой:
Пролетела темная ночь; ясный день еще не наступил:
Тогда к Ринальдо повернулась одна девушка;
Ибо она с утренним светом сбросила с себя сон,
В то время как он, лежа на траве, все еще спал глубоким сном.

Красив он был, а тогда еще совсем юноша;
Крепыш, гибкий, с живым лицом;
Широк в груди, но худощав в бедрах;
Леди восхищенно смотрела, пораженная его мужественной грацией:
на щеках и подбородке у него едва пробивались бутоны бороды:
глядя, она чуть не упала в обморок в том месте,
И получила такое наслаждение от столь милого зрелища,
Что ничего не замечает, кроме этого единственного восторга.

Любовь, в понимании Боярдо, хотя и является сильной и непоколебимой страстью, не духовна. Рыцари любят, как кентавры, и дерутся, как быки, за привилегию ухаживать за своими дамами. Ринальдо и Орландо встречаются в смертельном поединке за Анжелику; Родамонте и Феррагудо оспаривают Дораличе, хотя последнему она безразлична, и он лишь утверждает свое право размышлять о ее прелестях. Орландо и Агрикейн прерывают свою вежливую беседу за пределами Альбракки, чтобы сразиться до тех пор, пока один из них не будет убит, просто потому, что вмешалось имя Анжелики. За описаниями возвращенной любви, увенчанной полным успехом, Боярдо может отсылать читателя к двум великолепным отрывкам в эпизодах "Леодильи" и "Фьорделизы".^[578] Поэтически благородные, несмотря на их неделикатность, эти картины чувственного и естественного наслаждения можно сравнить с величественной откровенностью венецианской живописи. К сожалению, учитывая заслуги Боярдо как художника в области самовыражения, здесь невозможно привести что-либо большее, чем простое упоминание о них.

Концепция дружбы или братства по оружию у Боярдо более утонченная. В выражении привязанности, порожденном взаимной вежливостью в самых сложных условиях общения, которое связывает старых соперников Ирольдо и Прасильдо, есть что-то по-настоящему трогательное.^[579] Та же страсть товарищества находит благородное выражение в строфах, произносимых Орландо, когда он узнает щит Ринальдо, подвешенный Аридано возле озера

Моргана.[580] Следует помнить, что кузены недавно расстались врагами после ожесточенной битвы за Анжелику перед Альбраккой:

Услышав эти нежные слова, граф начал
по чуть-чуть воли, чтобы урожайность;
назад уже снял пролет,
когда, глядя на мост и охраняли поле,
сила была, что он на броне яркий необходимо сканировать
который эрст Ринальдо скважины—широкий щит и меч:
то плач, "Кто сотворил меня это несмотря?
Он воскликнул: "О, кто сразил моего безупречного рыцаря?"

"Здесь ты был убит подлым предательством
этого лживого разбойника на этом скользком мосту;
Ибо весь мир не смог бы победить тебя
В честном бою, лицом к лицу, от края до края:
кузен, с небес приклони ко мне ухо!
Где ныне царствуешь ты, перечисли своего господина и повелителя!
Я, который так любил тебя, хотя моя кратковременная оплошность,
Из-за слишком большой любви, привела к разделению наших жизней.

"Я молю тебя о прощении: прости меня, молю,
Если я обидел тебя, моя милая кузина!
Я был твоим всегда, таким, какой я есть всегда,
Хотя ложное подозрение или тщетная любовь были пагубны,
И ревнивая слепота в злой день
Заставили меня скрестить свое яростное клеймо с твоим:
Но все это время я любил тебя — люблю тебя и сейчас;
Это была моя вина, и только моя, клянусь.

"Каким вероломным волком, жаждущим крови, был он,
Тот, Кто таким образом лишил нас двоих возможности доброго возвращения
К согласию, сладкому спокойствию,
сладким поцелуям и сладким слезам любви?" души, которые тоскуют?
Вот такая острая тоска овладевает мной,
Что теперь я не могу прижаться к твоей груди,
заговорить и попросить прощения, прежде чем я расстанусь;
Вот горе, пособие по безработице, которое разрывает мое сердце!"

Едва ли менее прекрасно чувство, которое связывает Брандимарте с великим графом, низшим по сравнению с высшим героем, заставляя его быть готовым освободить своего господина из тюрьмы Маноданте ценой собственной свободы.[581] Боярдо посвящает седьмую песнь третьей книги панегирику рыцарской дружбе:

Гораздо больше, чем здоровье, гораздо больше, чем стоит сила,

Нет, больше, чем удовольствие, больше, чем тщетная честь,
дружба испытывается одинаково в труде и веселье:
Ибо, когда одна любовь соединяет сердца двоих,
их горести уменьшаются вдвое, их радости дают двойное рождение
радости, сменяясь горем и болью;
И когда возникают сомнения, со свободным и открытым сердцем
Каждый зовет своего друга, который с радостью принимает участие.

Какая польза от большого количества жемчуга и золота,
или власти, или гордого состояния, или королевского правления?
Без друга простое богатство - ледяной холод:
Тот, кто не любит и не будет любим снова,
Лишен истинных радостей своей совершенной милостью:
И это я говорю, поскольку сейчас через майн
Храбрый Брандимарте ведет свой летающий корабль
На помощь Орландо, влекомый товариществом.

Рядом с храбростью любимая добродетель поэта - вежливость. Достаточно упомянуть мягкую сдержанность Орландо по отношению к Агрикейну в Альбракке, их вечерний разговор посреди кровавой дуэли и скорбь героя, когда он смертельно ранил своего противника.[\[582\]](#) Того же качества учтивое поведение Ринальдо и Градассо перед смертельной схваткой, помощь, оказанная Ринальдо Марфисе в разгар их дуэли, и изящное сочувствие Астольфо Брандимарте, которого он выбил из седла.[\[583\]](#) Но два па, которые иллюстрируют идеал Боярдо о рыцарском характере, сочетающем в себе храбрость и вежливость, ум и любовь, - это беседа Орландо с Агриканом и его обращение к деве Морганы. Впервом из них граф и король сражались до наступления ночи. Затем они соглашаются лечь спать бок о бок и возобновить бой на рассвете. Прежде чем лечь спать, они разговаривают[\[584\]](#):

После того, как солнце опустилось за холмы,
И небо озарилось яркими звездами,
королю Орландо сказал такие слова:
"Что нам делать теперь, когда день клонится к закату?"
Тогда Агрикан ответил: "Постелим нам постель
вместе здесь, среди растущих трав;
И тогда завтра с рассветом
мы сможем вернуться и возобновить битву".

Не успев договорить, они сразу же пришли к согласию:
каждый привязал своего коня к деревьям, которые росли рядом с ними;
Затем они улеглись на травянистый мед-
Вы могли бы подумать, что они старые и верные друзья,
Так близко и небрежно расположились они в тростнике.
Орландо приблизился к источнику,
А Агрикан, тяжело ступая по лесу, растянулся
во весь рост в тени могучей сосны.

При этом они вдвоем начали обсуждать
подходящие вещи и собираться для благородных рыцарей.
Граф поднял глаза к небу и воскликнул: "Как велик
И прекрасен этот каркас из сверкающих огней,
который создал Бог, могущественный монарх;
Серебристая луна и звезды, украшающие наши ночи,
Дневной свет, да, и сияющее солнце,
Для нас, бедных людей, Бог создал их всех до единого!"

Но Агрикан: "Я прекрасно понимаю,
ты хочешь, чтобы наш разговор был обращен к вере:
В науке я почти ничего не понимаю;
Нет, когда я был мальчиком, я бы не поверил". учись,
Но разбил голову моему хозяину, чтобы внести поправку
За его многословие; с тех пор никто не стремился
Научить меня книге или письму, таким ужасом,
Которым я наполнил их для своей отважной головы.

"И вот я позволяю своим мальчишеским дням течь незаметно,
занимаясь охотой, ратными подвигами и верховой ездой;
И, мне кажется, рыцарству не подобает
тратить целый день на учебу.
Истинные рыцари должны стремиться доказать свое мастерство, говорю я,
И силу духа в благородном общении;
Предоставьте священникам и учителям учиться по книгам.
Слава Богу, я знаю достаточно, чтобы дослужить свою очередь".

Тогда граф заговорил: "Пока что мы оба согласны;
Оружие - главная честь рыцаря.
И все же знание приносит не стыд, насколько я могу видеть,
а скорее славу, как яркие поля с цветами;
Больше похож на быка, скот, камень тот,
Кто никогда не думает о вечном свете Бога;
И без обучения мы не можем по праву останавливаться
На его высоком величии, восхитительном.

Тогда, Агрикан, - это была бы небольшая любезность,
вести войну с таким полным преимуществом!
Я обнажил перед вами свою натуру;
Я прекрасно знаю, что вы образованны и мудры;
Поэтому отвечать вам мне все равно.
Спи, если хочешь; во сне твоя душа успокоится;
Или, если ты решишь побеседовать со мной,
я ищу разговоров о любви и подвигах силы.

"Теперь, я умоляю тебя, ответь мне правду

о том, что я спрашиваю, клянусь верой храброго человека:
ты ли великий Орландо, воистину так,
Чье имя и слава повторяет весь мир?
Откуда ты пришел и почему? И с юности
был ли ты пленен любовью? Ибо история гласит,
что любой рыцарь, который не любит, хотя и кажется
живым, все же живет лишь во сне.

Тогда граф сказал: "Орландо, конечно, я
Тот, кто убил и Альмонте, и его брата.
Властная любовь совершенно сбила меня с толку,
И заставила отправиться в странствия по незнакомым и новым землям;
И поскольку я хотел бы таким образом по-дружески
продолжить беседу, поэтому говорю тебе правду:
Та, кто сейчас лежит за стенами Альбракки,
дочь Галлафрона, держит мое сердце в плену".

Это неудачное упоминание об Анжелике приводит Агрикана в ярость, и двое мужчин дерутся при лунном свете под деревьями леса, пока юный король не будет смертельно ранен — великолепный сюжет для карандаша какого-нибудь художника с богатым воображением. В этом диалоге мы можем заметить видоизменение рыцарства, вызванное итальянским уважением к культуре. Боярдо превозносит мужество образованного джентльмена над доблестью вооруженного человека. В разговоре между Орландо и служанкой Морганы он изображает другой аспект рыцарского идеала. Фея предложила Орландо бесценные сокровища, но он ответил, что безразличие к богатству - признак благородного сердца[585]:

Орландо улыбается слышал, что она говорила,
но скудные позволило ей время ее речь до конца,
видя в сторону богатства сортировать Фэй
протянул его горделивую душу он не гнется;
посему он сказал: "он меня разозлил не на день
моей жизни к смерти, чтобы провести;
только опасности и великие труды поддерживать
честь рыцарства без пятен.

"Но ради золота или серебра снаряжением,
я бы не раз привлекали мое марки, так ярко;
ибо тот, кто держит просто получить деньги дорогой
окружила себя бесконечного труда;
чем больше он получает, тем меньше его ростом появляются;
не может он когда-нибудь насытить его аппетит;
они, кто больше всего имеет, все равно на несколько часов,
а потому этот образ жизни имеет непутевого конец."

Увидев рыцарей в их более щедрые моменты, мы должны иметь в виду, что они способны бушевать, хвастаться и обмениваться грязными оскорблениями, как гуманисты. Одной ссылки будет достаточно. Орландо и Ринальдо ссорятся в Альбракке и вызывают друг друга на

поединок. Перед боем они пускаются в изощренные карикатуры и очернения, из которых, мягко говоря, следует, что эти защитники христианского мира были предметом множества скандальных сплетен.[586]

Человеческая природа, бесхитростная и неквалифицированная, с грубыми импульсами и противоречиями, свойственными нерелексирующему возрасту, была изучена Боярдо на примере его "мужчин и женщин". Его способность выражать страсти естественными знаками могла бы снискать ему звание рыцарского Гомера. Любовные причитания Прасильдо, любовная истома Анжелики, неистовство Марфизы, гнев Феррагута, грубость Родамонте, озорное коварство Брунелло, хитрость Оригия, пылкость Брандимарте, нетерпение Руджеро испытать свои силы на турнире и его внезапный экстаз любви к Брандиаманте — можно было бы упомянуть эти и сотни других примеров энергичного драматического представления. В своих картинах пейзажей и описаниях Боярдо не менее верно следует за природой — и это, следует помнить, в эпоху, когда природа совершенствовалась и допускала в искусство только определенные аспекты ее красоты. Аффектации и утонченности у него нет никакой. Свежесть подлинного видения придает особую живость шторму, который настигает Родамонте на середине ла-Манша; саду Фалерины, где Орlando наполняет свой бочонок розами, чтобы заткнуть уши от пения сирен; картине Морганы, расчесывающей волосы Зирианте посреди ее зачарованных лугов, и сцене, в которой Анжелика встречает Орlando, принимая душистую ванну после битвы.[587] Очарование поэзии Боярдо заключается в ее твердом понимании истины и природы, спонтанности и непосредственности ее живописи. В нем нет ни богатства Полициано, ни виргилианского достоинства или мягкости, ни плавной и искрящейся беглости, подобной Ариосто. Но все, что он пишет, пропитано ароматом земли, свободой открытого воздуха; в нем присутствуют духи леса, моря и звезд. Самое поразительное достоинство его стиля - быстрота. Почти всегда неотшлифованный, иногда даже грубый, но неизменно энергичный и мужественный, его стих скачет вперед, как борзая в своей стремительности. История следует за историей с необычайной скоростью; и будь то о любви или об оружии, они одинаково хорошо рассказаны. Трогательный роман Тисбины, чудесная битва Ринальдо с грифонами и великанами, охота на львов в Бизерте, сбор вассалов Аграманте и чередование сражений под Монтальбано демонстрируют живую и эластичную энергию Боярдо в пяти различных видах быстрого повествования; и во всех них он доказывает, что более чем соответствует напряжению. Украшения его мало интересовали, и он не стал дожидаться подробных сравнений. Загнанный лев, разъяренный бык, река, стремящаяся к морю, вздувшийся поток, два борющихся ветра, буря с градом, столкновение грозных туч, землетрясение - вот образы, которые он склонен использовать. Описания Ринальдо, Марфизы и Орlando могут быть приведены как удачные образцы его иллюстративных метафор.[588] Короткие фразы, такие как *гиза ди Леоне*, *гиза ди коломба*, *гиза ди серпенте*, *гиза д'уно драго*, *гиза ди кастелло*, в общих чертах указывают на образы, которые помогают мысли поэта. Но в *Innamorato* нет ничего похожего на отточенность изысканных сравнений Ариосто. Изучение классики Боярдо не побудило его к подражанию их декоративной красоте. И опять же, он не уделял внимания ритму в своем стихосложении. Он бы удивился известному труду поэтов, пришедших после него. Его собственные строфы напористы, стремительны, пламенны, никогда не бывают напыщенными или сладострастными, текучими или звучными. Изменения, внесенные Полициано в структуру *оттавы рима*, его величества и "сладости, надолго затянувшейся", были неизвестны Боярдо. И все же эти резкие октавы, несмотря на их прерывистые паузы в конце пятой строки, несмотря на их частые повторения и неравномерную

громкость, лучше соответствуют духу его средневековой тематики, чем пышное великолепие более отточенных стихотворцев. Его дикция, точно так же, если судить по стандарту *cinque cento*, далека от отборной — она насыщена ломбардизмами, приобретает энергию и живость за счет утонченности и точности. Таким образом, стиль и дух в равной степени отдалили его от симпатий последовавшей правильной и классической эпохи.

Для исследователя раннего Возрождения искусство Боярдо представляет особый интерес. В романтической трактовке античных мотивов он уникален. Целью итальянских поэтов после Боккаччо было осуществить слияние классического и современного стилей и привить красоту античной литературы своему собственному языку. Боярдо, гораздо большее дитя природы, чем Боккаччо или Полициано, с более глубоким сочувствием к феодальным традициям и рыцарскому образу мыслей, подошел к этой проблеме с точки зрения, прямо противоположной их точке зрения. Его всестороннее изучение греческих и римских авторов наполнило его разум легендами, которые дали толчок свободе его собственного воображения. Он не подражал древним, но использовал мифы с такой новизной и тонким восприятием их очарования, что под его прикосновением они приобретали свежесть и завораживающее качество. В его представлении эллинской фантазии нет ничего гротескного, ничего соответствующего средневековому превращению божеств в дьяволов; и все же его дух не является классическим. Его Сфинкс, его Циклоп и его Цирцея-Драконница, его Медуза, его Пегас, его Кентавр, его Аталанта, его Сатир - живые существа романтической страны чудес, обладающие достаточным количеством классической грации, чтобы перенести их из мрачной атмосферы средневековых суеверий в безмятежный эфир неоязыческой мифологии. Ничто не может быть более непохожим на Овидия, более непохожим на формы греко-римской скульптуры. Благодаря своему твердому пониманию реальности, Боярдо преуспел в натурализации этих классических фантазий. Они не скопированы, а взяты из жизни воображения поэта. Хорошим примером этой творческой способности является описание Фавна, который бродит по лесу в тени листьев, питается фруктами и пьет из ручья, и плачет, когда небо ясное, потому что тогда он боится плохой погоды, но смеется, когда идет дождь, потому что он знает, что солнце засияет снова.^[589] Нелегко найти точный аналог этой поэзии в родственных искусствах, хотя некоторые моменты в творчестве Боттичелли и Пьеро ди Козимо, некоторые ранние гравюры Робеты и "Мастера Кадуцея", некоторые барельефы Амадео или инкрустации на стенах часовни Сан-Франческо в Римини, "Цирцея" Доссо Досси во дворце Боргезе в Риме, гравюра Мантеньи здесь или там могут быть процитированы для иллюстрации ее духа.^[590] Достижение Боярдо лучше оценить цитированием, чем критическим описанием. Следующие строфы представляют собой картину Любви, сопровождаемой Грациями, наказывающими Ринальдо за его грубость возле Купели Мерлина^[591]:

Когда его ноги оказались в покрытом листвою лесу,
он сразу направился К Купели Мерлина;
К купели, изменяющей любовные помыслы,
Отправился Паладин без промедления;
Но новое зрелище, которого он не искал,
Заставило его остановиться на тропе.
В лесу есть небольшая лужайка,
Полная розовых, белых и разнообразных цветов:

И посреди нее обнаженный мальчик,
Поющий, находил утешение в необычайном веселье;
Три дамы вокруг него, как вокруг своей радости,
Танцевали обнаженными в таком мягком и ясном свете.
Ни меч, ни щит не были его любимой игрушкой;
Карие у него глаза; желтыми кажутся его кудри;
Его пушистая борода едва начала расти:
Кто-то говорит, что она есть, а кто-то может ответить: нет!

Они наполнили
корзины фиалками, розами, цветами всех мастей и украшают их прекрасные руки:
Затем, когда они танцуют в радости и дружелюбии,
рядом с ними стоит сеньор Монтальбано,
Восклицающий: "Узрите предателя!" они громко кричат,
Как только замечают врага в своих рядах;
"Узрите вора, презирающего наслаждение,
наконец-то попавшего в ловушку в плачевном положении!"

Затем все с единым согласием
обрушились на Ринальдо со своими корзинами, как буря:
Одна бросает красные розы, другая - с примесью фиалок.
Лилии, гиацинты сыплются так быстро, как только может:
Каждый цветок, падая со странной болью, разрывает
Его сердце и пронзает до мозга костей,
Зажигая пламя в каждой пораженной части тела,
Как будто в цветах скрыт огненный дротик.

Мальчик, который голышом бегал по дерну,
сначала опустошил свою корзину, а затем начал,
размахивая длинным прутиком с листьями лилий,
хлестать по шлему замученного человека:
Ринальдо не нашел никакой помощи против бога,
Но упал на землю, как это бывает у беспомощных детей;
Юноша, который видел его падение, схватил его за ноги
и потащил по сладкому лугу.

И у тех трех дам была каждая гирлянда из редких
роз; одна была красной, а другая белой:
Их они поспешно сорвали со своих белоснежных бровей и прекрасных лбов, чтобы побить
корчащегося рыцаря:
Напрасно он кричал и воздевал руки в молитве;
Ибо они все еще били, пока совсем не устали:
И они ходили вокруг него по лужайке,
Не переставая бить до самого утра.

.

Ни массивная кираса, ни прочные стальные пластины
не могли защитить от этих жестоких ударов:
его плоть была покрыта множеством багровых рубцов
Под кольчугой и такими жгучими страданиями,
какие могут испытывать духи, проклятые в аду;
Но, клянусь честью, их муки были слабее:
поэтому этот барон, израненный и задыхающийся,
От боли и страха был близок к смерти.

Он не знал, были ли они богами или людьми;
Ни молитвы, ни мужество, ни защита не помогли,
Пока внезапно на их плечах не выросли
И не распустились крылья с блестящей золотой гравировкой,
Сияющие малиновым, белым и лазурно-голубым;
И каждое перо с живым глазом было украшено хвостом,
Не как у павлина или птицы, а ярким
И нежным, как у девушки в любовном восторге.

Затем, после небольшой задержки, они взлетели,
И один за другим взмыли в небо,
Оставив Ринальдо одного у ручья.
Тот барон горько заплакал,
От горя и нужды, столь великой, что грудь его сотрясалась
, Что все еще казалось, что он непременно умрет;
И в конце концов его боль стала такой яростной
, Что, как труп, он упал на равнине.

Это прекрасная картина в стиле, который я попытался охарактеризовать, — образы греческой мифологии принимают новую и естественную форму причудливой романтики. Это чуждо всему, что было в античной поэзии или скульптуре. И все же дух греков затронул воображение поэта до тонкостей, прежде чем он написал это. Неспособный пересадить цветы античности как нежную экзотику в оранжерею изучаемого искусства, он приспособил их к атмосфере мысли и чувства, в которой дышал его собственный романтический дух. Это отличает его от Полициано, чья величественная поэма, подобная пальмовому домику в Кью Гарденс, содержит образцы всех прекраснейших видов, собранных в искусстве Греции и Рима. Еще более утонченно передает первую апрельскую свежесть ренессансных чувств другой эпизод, где Боярдо представляет старую историю о Нарциссе в совершенно новом и оригинальном аспекте. По какому странному капризу фантазии он превратил Эхо в императрицу Востока и добавил пафоса фее Сильванелле, чья капризность в разгар безнадежной любви наполняет колодец волшебством! Здесь мы действительно далеки от помпейских фресок^[592]:

За мостом была небольшая теснота
Вокруг мрамора этого прекрасного фонтана;
И посреди нее возвышалась гробница,
Созданная не искусством смертных, сколь бы редкой она ни была:
Вверху золотыми буквами тянулся глянец,

Который гласил: "Эта душа несравненно тщеславна,
Которая влюбляется в свои собственные милые глаза".
Здесь, в гробнице, лежит мальчик Нарцисс."

Когда-то Нарцисс был девицей,
такой грациозной и обладавшей такой совершенной красотой,
что ни одна прекрасная раскрашенная фигура, восхитительная
, не могла бы соперничать с его совершенной прелестью;
Но не менее прекрасной, чем гордой, как говорят поэты,
Видя, что высокомерие и красота встречаются
Чаще всего, и поэтому мирян учат знать о любви в полной мере с легким горем
.

Так что императрица Востока,
безмерно любившая Нарцисса,
И обнаружившая, что он так мало склонен к любви,
Так жесток и так безразличен ко всем удовольствиям,
Бедняжка, провела свои печальные дни в слезах,
С утра до вечера жаждала сокровища любви,
тщетно молилась о силе с Небес, чтобы повернуть
само солнце и заставить его перестать гореть.

И все же все эти слова она пустила по ветру;
ибо он, с ожесточенным сердцем, не услышал бы ее стонов,
Больше, чем аспид, глухой к чарам и слепой.
Поэтому постепенно становясь все слабее,
Приближаясь К смерти, она с каждым днем слабела и чахла;
Но перед смертью она взывала к Любви в одиночестве,
Изливая печальные вздохи своим последним вздохом,
мстя за свою незаслуженную смерть.

И эта Любовь исполнилась: у ручья,
о котором я говорил, Нарцисс случайно заблудился
Во время охоты и увидел его серебристый отблеск;
Затем, устало погнавшись за оленем,
он наклонился, чтобы напиться, и увидел, словно во сне,
Свое лицо, которого он никогда не видел до того дня;
И когда он смотрел, вокруг него витало такое безумие,
что он безумно полюбил свое прекрасное "я".

Кто-нибудь слышал столь странную историю?
Справедливость Любви! как это верно, как сильно!
Теперь он стоит, вздыхая у холодного фонтана
По тому, что у него есть, но никогда не сможет принадлежать ему!
Тот, кто в древности был тверд, как камень,
За кем женщины, словно боги на коленях,

Благоговейно ухаживали, умоляя его о милости,
Теперь умирает от тщетного желания обрести собственное лицо.

Вглядываясь в свое совершенное лицо,
У которого на этой земле нет образа,
Он изнывал от экстравагантности глубокого желания,
Мало-помалу, как распутившаяся лилия,
Или как срезанная роза; пока, бедный мальчик, взгляд
его черных глаз, румянец на его щеках,
Его снежная белизна и его ликующее веселье
не заморозила Смерть, которая замораживает все на земле.

После печального несчастного случая через Поляну
сказок Silvanella принял ее сторону;
а на месте, где сейчас эта гробница стоит,
в середине цветы мертвых молодость очень прекрасная лей:
она, разглядывая его прекрасное лицо, заплакал и остался
в больное конфуз и холодной тревогой;
она не могла бросить, но потихоньку пришел
в Pine и отходов для него с любовным пламенем.

Да, хотя мальчик был мертв, она горела по нему:
Жалость и горе охватили ее нежную душу:
Рядом с ним на траве она лежала и оплакивала,
Целуя его холодные, как глина, губы, и рот, и голову.
Но в конце концов она осознала свое безумие -
Любить труп, из которого сбежала душа:
И все же она не знает, бедняжка, что ей суждено избежать своей участи;
Она хотела бы не любить, но она должна продолжать любить.

Когда вся ночь и весь следующий день
Были потрачены впустую в потоке ее горестей,
Миловидная мраморная гробница прекрасной Фэй
Была Построена по волшебству в цветочном квартале;
Она никогда не покидала этого места,
Но плакала и оплакивала; пока, измученная мучительными муками,
Рядом С купелью на небольшом пространстве,
Как снег перед солнцем, она быстро тосковала.

И все же для облегчения или для того, чтобы она могла не
в одиночку сожалеть о несчастливом роке, который заставил ее умереть,
среди любовных мук она в своей злобе бросила такие чары
На купель,
Что все, кто проходил к воде, черпали
И смотрели на нее, возможно, равнодушным взглядом,
должны были в глубине увидеть отражающиеся там девичьи лица,

Грациозные и захватывающие душу.

В их челах заключена такая совершенная красота,
Что тот, кто смотрит, не может повернуться, чтобы улететь,
Но в конце концов должен угаснуть от простого желания,
И на этом поле лечь умирать.
И вот случилось так, что по страшному несчастью
король, мудрый, нежный, пылкий, скончался здесь,
Вместе со своей верной и любящей супругой;
Ларбин и Калидора, так их звали.

В этих строфах старая тщеславная страсть Нарцисса к собственной красоте снова оживает новой жизнью романтической поэзии. То, что очарование мальчика, продлившееся во время траура Сильванеллы по поводу его смерти, навсегда останется в купели, которая была его могилой, - это необычно современный штрих таинственной фантазии. Эта часть романа имеет мало общего с классической сказкой о Салмациде; она гораздо более хрупкая и утонченная. Греки не распространяли свою человеческую симпатию к природе, какой бы глубокой и верной она ни была на самом деле, так далеко на границу чувственных и духовных вещей. Холмы с привидениями, подобные Венусбергу из "легенды Тангейзера"; воды с привидениями, подобные озеру Морганы в поэме Боярдо; зачарованные реки и фонтаны наяд, где рыцари теряют память и заключаются в хрустальные пещеры-тюрьмы; по сути, это современность, последний цветок средневековой фантазии, раскрывающий на свет божий запасы старой мифологии и наполовинуприобретенных эмблем в искусстве.^[593] Для их совершенствования было необходимо, чтобы боги Эллады умерли, а призраки божеств старого света остались в мечтах и грезах о берегах юной романтики.

Отношение Боярдо к магии дополняет его использование классической мифологии. Он не использует этот важный элемент средневекового искусства в его простоте, но приспособливает его к природе своего собственного воображения, добавляя, так сказать, новое качество в процессе ассимиляции. Некоторые из его приемов действительно принадлежат стихотворениям его предшественников или оформлены в гармонии с их духом. Чары Дурлинданы и Байардо; неуязвимость Орlando, Феррагута и других героев; волшебство Малагизе, шлем Мамбрино, олень Морганы, конь Рабикано, копье Аргалии, кольцо Анжелики и бесчисленные драконы и великаны, которых Боярдо создает по своему желанию, могут быть упомянуты в этой категории. Но иначе обстоит дело с садами Фалерина и Драгонтина, подзаконными владениями Фата-Моргана и пещерами Наяд. Они, в какой бы степени они ни принадлежали когда-то средневековой традиции, были алхимизированы воображением поэта эпохи Возрождения. Это проблески идеальной сказочной страны, которую Ариосто и Тассо могли бы лишь усовершенствовать и разнообразить в своих знаменитых садах Альцины и Армиды. Использование Боярдо старой традиции фонтана Мерлина и другого источника Купидона, созданного им рядом с ним, снова может быть выбрано для иллюстрации его свободной поэтической трактовки магических мотивов. Когда он вторгается в эти зачарованные области, тогда и только тогда он приближается к аллегории. Поиски дерева, охраняемого Медузой в рассказе Тисбины; достижение Орlando сада Морганы, где Раскаяние и Удача играют свою роль; и встреча Ринальдо с Купидоном в Арденнском лесу, имеют явно аллегорические элементы. Однако скрытый смысл в каждом случае менее важен, чем

приключение; и то же самое можно сказать о в высшей степени трагической символике чудовища в "Рокка Круделе". [594] Боярдо слишком сильно симпатизировал природе и человечеству, чтобы оценить тайны, которые привлекали северных поэтов *Парцифалья*, *Санграаля* и *Королевы фей*. Когда он впадает в аллегорию, это для него признак слабости. Возможно, сродни этому пренебрежению к притче свобода его духа от всех суеверий. Религия его рыцарей грубовата, проста и искренна, ни в коем случае не отдающая монастырем и рясой. Высокое чувство правды и личной чести, безразличие к жизни ради самой жизни, глубокое смирение перед опасностью, милосердие, побуждающее сильных людей помогать угнетенным и слабым, - вот плоды их благочестия. Но о покаянии за грехи плоти, о церемониальных обрядах, о видениях и постах, об аскетической дисциплине и чудотворных образах, обо всей церковной чепухе, которой наполнен псевдо-Тюрпен и которая оскверняет даже *Смерть Артура* нашего героического Мэллори, мы ничего не читаем.

Продолжая нить повествования Боярдо, Ариосто использовал все, что изобрел его предшественник. Он перенял технику двух фонтанов, копья Аргалии, кольца Анжелики, Рабикана и магические искусства Аталанте. Персонажи *Innamorato* вновь появляются с небольшими, но едва уловимыми изменениями и с несколько смягченными именами в *Furioso*. [595] Ариосто, опять же, внимательно следил за Боярдо в его особом методе переплетения *новеллы* с основным повествованием; прерывания одной истории, чтобы возобновить другую в критический момент; предварения своих песен размышлениями и завершения их вежливой вольностью. [596] Наконец, Ариосто прилагает большие усилия, соединяя свое стихотворение с *Innamorato*, чтобы сделать его понятным, приводя краткие выдержки через промежутки между предыдущими действиями. И все же на протяжении всей этой долгой кропотливой работы над продолжением он хранит нарочитое молчание, уважая поэта, которому он столь многим обязан. Было ли это вызвано желанием похоронить славу Боярдо под своей собственной? Неужели он так ухитрился, чтобы современная репутация *Innamorato* послужила поводом для его *Фуриозо*, а затем была забыта потомками? Если так, то он мудро рассчитал, ибо именно это и произошло почти сразу. Хотя "*Орlando Иннаморато*" печатался четыре раза до 1513 года — один раз в Венеции в 1486 году, один раз в Скандиано в 1495 году и снова в Венеции в 1506, 1511 и 1513 годах — и хотя его продолжали переиздавать в Венеции в течение первой половины шестнадцатого века, однако внезапное молчание прессы после этого периода показывает, что *Фуриозо* затмил славу Боярдо. Тем не менее, нельзя было упускать из виду неразрывную связь между двумя стихотворениями; и как раз в период смерти Ариосто Франческо Берни задумал переписать эпос Боярдо с явным намерением исправить его дикцию и сделать более похожим по стилю на "*Орlando Фуриозо*". Это *сочинение* было опубликовано в 1541 году, после его смерти. Таинственные обстоятельства, сопровождавшие его публикацию, и природа изменений, внесенных Берни в содержание стихотворения Боярдо, будут затронуты, когда мы дойдем до этого выдающегося автора бурлескных стихов. Здесь достаточно упомянуть, что версия Берни была напечатана дважды между 1541 и 1545 годами, и что затем, как и оригинал, она впала в сравнительное забвение до конца прошлого века. Тем временем в 1545 году появилось второе "*рифацименто*" Доменичи; и хотя это новое издание было всего лишь дерзким образцом книгоиздания, в течение следующих двухсот лет оно вытеснило шедевр Берни. Критики прошлого века заново открыли для себя *рифацименто* Берни и начали цитировать стихотворение Боярдо под его именем, рассматривая настоящего автора как невежественного и неотесанного писателя, говорящего на варварском диалекте. Таким образом, один из самых оригинальных поэтов пятнадцатого века,

которому Италия обязана формой и содержанием *"Фуриозо"*, по странной иронии судьбы был отвергнут и покрыт презрением из-за тех самых качеств, которые должны были обеспечить ему бессмертие. Использувавшийся Ариосто как лестница для восхождения на Парнас; Берни как тренировочная площадка для демонстрации стиля; Доменичи как средство широкой известности своего имени, *"Орlando Иннаморато"* служил любым целям, кроме славы своего великого автора. Паницци, перепечатав оригинальное стихотворение вместе с *"Орlando Фуриозо"*, в конце концов вернул Боярдо его должное место в итальянской литературе. С тех пор было невозможно не заметить его заслуг или недооценить обязательства Ариосто перед таким одаренным и оригинальным мастером.

ГЛАВА VIII.

ARIOSTO.

Происхождение и рождение Ариосто—Его образование—Смерть отца—Жизнь в Реджо—Поступает на службу к Ипполито д'Эсте—Характер кардинала—Придворная жизнь—Сочинение и публикация *"Фуриозо"*—Тихая жизнь в Ферраре—Комедии—Губернаторство Гарфаньяны—Его сын Вирджинио—Последние восемь лет—Смерть—Характер и привычки—Сатиры—Латинские элегии и тексты песен—Анализ сатир—Служба Ипполито—Выбор жены—Жизнь при дворе и место жительства-охота—Страдания Гарфаньяны—Образование Вирджинио—Автобиографические и сатирические элементы—Жизненная философия Ариосто—Второстепенные стихотворения—Алессандра Бенуччи—Элегии Овидия—Мадригалы и сонеты—Концепция любви Ариосто.

Семья Ариосто была древней и занимала почетное положение в герцогстве Феррара. Его отец, Николо, занимал доверенные должности при Эрколе I. В 1472 году был назначен губернатором Реджо, где приобрел собственность и женился. Его жена, Дарья Малегуцци, родила в Реджо в 1474 году их первенца, поэта Лодовико. В Реджо мальчик провел семь лет детства, переехав со своим отцом в 1481 году в Ровиго. Его образование, по-видимому, продолжалось в Ферраре, где он выучил латынь, но не греческий. Это незнание греческой литературы ставило его, как и Макиавелли, в несколько невыгодное положение среди культурных людей эпохи, придававших большое значение знанию обоих древних языков. Ему была уготована карьера юриста; но, подобно Петрарке и Боккаччо, проведя несколько бесполезных лет в нерегулярных профессиональных занятиях, Ариосто уговорил отца позволить ему следовать своей сильной склонности к литературе. В 1500 году Николо Ариосто умер, оставив семью из пяти сыновей и пяти дочерей с имуществом, достаточным для чести его дома, но едва достаточным для нужд его многочисленных детей. Лодовико был старшим. Таким образом, в возрасте двадцати шести лет он оказался в положении отца девяти братьев и сестер, о чьем образовании, старте в жизни и подходящем поселении ему было поручено позаботиться. Управление отцовским поместьем и заботы, столь рано возложенные на него, сделали поэта настоящим деловым человеком и познакомили его с реальной жизнью во всех ее самых серьезных аспектах. Он исполнял свои обязанности с благоразумием и верностью, ведя хозяйство так, чтобы выделять доли своим сестрам и почетное содержание своим братьям из их общего достояния.

Первые три года после смерти отца Ариосто провел по соседству с Реджо, и к этому периоду его жизни мы, возможно, можем отнести некоторые любовные похождения, воспетые в его латинских стихотворениях. Он занимал должность капитана Каноссы, небольшую синекуру, не предполагавшую никаких важных обязанностей, поскольку замок Каносса даже в те дни представлял собой руины. В 1503 году он поступил на службу к кардиналу Ипполито д'Эсте, у которого оставался до 1517 года. Он был внесен в список экстраординарных слуг кардинала, которых следовало использовать в конфиденциальных и деликатных делах, связанных с частыми поездками во все части Италии и официальными посольствами. Его жалованье, по-видимому, было установлено в размере 240 *маркизских лир*, что соответствует примерно 1200 франкам, взимаемым с архиепископской канцелярии Милана.^[597] Этого жалованья, если бы оно выплачивалось регулярно, хватило бы на то, чтобы содержать поэта в приличном комфорте; но время от времени он испытывал значительные трудности с получением причитающихся ему сумм. Ипполито убеждал его принять сан, без сомнения, с целью получения большего вознаграждения от бенефиций, которые могли быть дарованы только священнослужителю. Но Ариосто отказался вступить в состояние жизни, к которому он не чувствовал призвания.^[598] Кардинал-дьякон Сан-Лючии в Силице был одним из тех светских князей Церкви, пристрастившихся к мирским удовольствиям, расточительных в личных расходах, больше склонных к лагерю и охоте, чем к обязанностям своего положения, которые со времен Сикста IV. играл видную роль в обществе итальянских дворов. Он отличался исключительной красотой, а его военное мужество, как и у кардинала Ипполито Медичи, проявилось в венгерской кампании против турок. Что касается его характера и вспыльчивости, возможно, достаточно напомнить читателю, как в порыве ревнивой страсти он нанял убийц, чтобы те выкололи глаза его родному брату Джулио. То, что Ипполито д'Эсте не разделял преобладающего в его эпоху энтузиазма по отношению к литературной культуре, кажется довольно очевидным; и он не смог разглядеть уникального гения человека, которого выбрал своим доверенным лицом. Ариосто жалуется, что его превратил в обычного курьера и заставил проводить дни и ночи в дороге учитель, которому в ущерб истине и разуму он даровал бессмертную славу в своей великой поэме. И все же было бы несправедливо повторять банальные упреки в адрес кардинала за нелиберальность и неблагодарность. Ариосто знал характер своего покровителя, когда поступал к нему на службу, и Ипполито нанял для своей работы не студента, а активного делового человека. Это было выгодное соглашение для обеих сторон, до которого поэт никогда бы не опустился, если бы его личные средства были достаточны или если бы условия итальянского общества предлагали джентльмену достойную карьеру вне Придворного круга. Более того, только после их окончательного разрыва, вызванного отказом Ариосто отправиться в венгерскую экспедицию в свите своего хозяина, раскрылось истинное величие автора "*Фуриозо*". Как мог распутный и невоспитанный кардинал догадаться, что мечтательное стихотворение в рукописи о безумии Орlando будет жить так же долго, как *Энеида*, или что лъстивая ложь, изобретенная его курьером, спустя века обратит яростный взор критики и знаменитостей на самые темные уголки его собственной истории? Старая легенда о его жестоком приеме Орlando *Фуриозо* теперь частично опровергнута.^[599] Мы знаем, что он взял на себя расходы по ее публикации и обеспечил Ариосто права и прибыль от ее продажи.^[600] В его отчете о расходах есть даже запись, подтверждающая, что он купил экземпляр за сумму в одну *лиру марчезана*.^[601] Сожалея о трате времени и сил Ариосто на неподобающее служение этому покровителю, мы должны признать, что его выбор Ипполито был ошибкой, ответственность за которую нес он один, и что панегирики, которыми осыпают такого человека, совершенно непростительны.^[602] Когда принимаются во внимание все обстоятельства их связи, нет ничего, кроме крайнего

раздражения, вызванного несовместимостью характеров и расхождением целей и интересов, что могло бы оправдать личное порицание поэтом мастера, которого он публично осыпал похвалами.[603] Вся эта печальная история иллюстрирует реальные условия придворной жизни, столь ярко описанные Кастильоне, которые привели к краху Тассо и опале Гуарини. Если бы что-нибудь могло оправдать разбойничью жестокость Пьетро Аретино, "*Флагелло принципов*", мы могли бы основать его извинения на унылых историях этих итальянских поэтов, угрюмых, обнищавших и сломленных, потому что они были вынуждены довериться принцам. Когда не оставалось выбора между шантажом угрозами и вымогательством крох лести, итальянскому идеалу *virtù* больше соответствовало разжиревать на первом виде позора, чем голодать на втором.

Орландо Фуриозо был задуман и начат в 1505 году. Оно было отправлено в печать в 1515 году. Джованни Маццокки дель Бондено опубликовал его в апреле 1516 года. Значительная часть жизни поэта впоследствии была потрачена на исправление и усовершенствование его. В 1518 году, освободившись от рабства Ипполито, Ариосто поступил на службу к герцогу Альфонсо I. Его называли *камерьером* или *фамильяром*, и его жалованье было установлено в размере восьмидесяти четырех золотых крон в год с содержанием трех слуг и двух лошадей, выплачиваемых натурой.[604] Он жил в своем собственном доме в Ферраре; и герцог, который признал его выдающиеся литературные качества и оценил новый блеск, приданный его семье публикацией "*Фуриозо*", оставил его в безмятежном распоряжении своим досугом.[605] Следующие четыре года были, вероятно, самыми счастливыми в жизни Ариосто; ибо теперь он наконец обрел независимость и наслаждался своей славой. Флорентийские и римские Медичи, а также герцогские семьи Урбино и Мантуи были рады причислить его к своим близким друзьям, и он получил лестные отзывы о своей поэме от самых выдающихся людей Италии. Несколько поездок, которые он совершил по просьбе Альфонсо, привели его во Флоренцию, центр литературной и художественной деятельности. Дома время, которое он уделял пересмотру "*Фуриозо*", было частично посвящено любовным похождениям, которые он вел в ревливой тайне, а частично - надзору за герцогским театром. Критику комедий Ариосто следует приберечь для другой главы. Здесь достаточно отметить, что их сочинение забавляло его с детства и до последних лет жизни. Еще в 1493 году он сопровождал Эрколе I. в Павию, чтобы выступить перед Лодовико Сфорца, и в том же году стал свидетелем знаменитого представления *Менешми* в Ферраре. Некоторые из его ранних литературных эссе были переводами латинских комедий, ныне, к сожалению, утраченных. Они предназначались для репрезентации; и, как упражнения в искусстве драматурга, они сильно повлияли на его стиль. Его собственная *Кассария* впервые появилась в Ферраре в 1508 году; *Suppositi* последовала в 1509 году и была воспроизведена в Ватикане в 1519 году. Это так понравилось Лео, что он умолял автора написать еще одну комедию. Ариосто, в соответствии с этой просьбой, завершил "*Негроманте*", который он уже держал в руках в течение предыдущих десяти лет. *Лена* впервые была представлена в Ферраре в 1528 году, а *Сколастика* осталась незаконченной после смерти поэта. Какую роль Ариосто принимал в представлении своих комедий, неизвестно; но вполне вероятно, что он помогал в их исполнении, помимо руководства сценой и декламации пролога. Таким образом, он приобрел практическое знакомство с театральным менеджментом, и именно по его совету и по предоставленным им планам Альфонсо построил первую постоянную сцену в Ферраре в 1532 году. В последний день того же года, вскоре после своего возведения, театр сгорел дотла. Эти даты важны, поскольку они доказывают, что связь Ариосто со сценой как актера, драматурга и менеджера была непрерывной на протяжении всей его жизни.

Мирные занятия Ариосто в Ферраре были прерваны в начале 1522 года тем, что следует считать самым странным эпизодом в его карьере. 7 февраля того же года он был назначен герцогским комиссаром в правительстве Гарфаньяны, дикого нагорного района, простирающегося под Монте-Пеллегрини почти через Апеннины от Луккезы до границ Модены. Мы находим, что жалование, назначенное ему Альфонсо, никогда не выплачивалось очень регулярно, и что в 1521 году герцог, стесненный в средствах из-за войны с папством, был вынужден полностью приостановить его выплату.^[606] В тот же период коммуны, образующие так называемую Гарфаньяну (которые в первой половине XV века подчинились маркизам Феррары, но недавно пострадали от флорентийских и папских вторжений), умоляли Альфонсо утвердить свой сюзеренитет над их округом и принять меры для обеспечения его внутреннего спокойствия. Вознаграждение комиссара составляло около 930 *маркизских лир*, что оценивается примерно в 2300 франков по текущей стоимости; и, несомненно, именно денежные доходы от этой должности побудили герцога предложить ее, а поэта принять.

Нам может показаться странным, что такой тонкий ценитель людей, как Альфонсо, выбрал автора "*Фуриозо*", прилежного студента, почти затворника в своих привычках и уже подорванного здоровьем, на пост губернатора округа, наполовину разоренного иностранными набегами и внутренними распрями, ставшего прибежищем разбойников и убежищем бандитов из соседних провинций. Однако мы должны помнить, что Ариосто уже достаточно доказал свой здравый смысл и деловые качества не только в управлении своими собственными делами, но и в многочисленных посольствах, предпринятых для кардинала и герцога, его хозяев. В ту эпоху итальянской истории имя и слава выдающегося писателя сами по себе были политической силой: и говорят, что во время первого путешествия Ариосто в Гарфаньяну он был обязан своим освобождением из рук разбойников знаменитому *Орландо Фуриозо*.^[607] Более того, Альфонсо знал, что поэт был хорошо подготовлен для ведения переговоров с принцами; и что имело серьезное практическое значение, он поддерживал прекрасные личные отношения с Медичи, от которых, как от правителей Флоренции, Гарфаньянам угрожало вторжение. Этих соображений достаточно, чтобы объяснить выбор Альфонсо. Ничто, кроме необходимости, вероятно, не заставило бы Ариосто покинуть Феррару ради невыносимого уединения в этих варварских горах, где его долгом было издавать эдикты против разбойников, охотиться на преступников, наказывать убийц и грабителей, взыскивать штрафы за изнасилования и позорные преступления, следить за тем, чтобы палач выполнял свой долг, и ежедневно судить по искам, доказывающим дикую безнравственность всего населения. Бездна этой задачи могло бы быть достаточно, чтобы разбить сердце более суровое, чем у Ариосто, и его отвращение к жизни в Кастельново нашло выход в самой сильной из его сатир. Ему удавалось влачить это неподходящее существование в течение трех лет, с 20 февраля 1522 года по июнь 1525 года, поддерживая свой дух перепиской и сочинительством, а также разнообразя монотонность своей жизни визитами в Феррару. По всей вероятности, именно во время своего пребывания в Гарфаньяне он сочинил "*Чинкве канти*". Общество его горячо любимого сына Вирджинио, чьим образованием он руководил и для которого написал очаровательную седьмую сатиру на Пьетро Бембо, также помогло смягчить уныние его изгнания из любви, досуга и общества друзей.

Вирджинио был внебрачным сыном Ариосто от женщины из Реджо. Он собрал латинские стихи после смерти своего отца и подготовил "*Чинкве канти*" для издательства Мануцио в 1545 году. Он также помог своему дяде Габриэле закончить "*Сколастику*" и написал несколько кратких

воспоминаний о своем отце. У Ариосто был второй незаконнорожденный сын, по имени Джованни Баттиста, который отличился в военной карьере.

Последние восемь лет жизни Ариосто прошли в полном спокойствии в Ферраре. Вскоре после своего возвращения из Гарфаньяны он построил свой дом в Контрада Мирасоль и поместил на нем следующую характерную надпись[608]:

Parva sed apta mihi sed nulli obnoxia sed non
Sordida parta meo sed tamen ære domus.

Примерно в это же время он женился на даме, к которой много лет был нежно привязан.[609] Она была флорентийкой Алессандрой Бенуччи, вдовой Тито Строцци, которую он впервые увидел во Флоренции в 1513 году. Брак держался в строжайшем секрете, вероятно, потому, что поэт не захотел отказываться от дохода, который он получал от некоторых незначительных пожертвований. Он также не принес потомства, поскольку Ариосто не оставил законных наследников. Его спокойная учебная жизнь разнообразилась лишь короткими поездками в Венецию, Абано и Мантую. В 1531 году он был послан для переговоров по некоторым вопросам к своему господину в лагерь маркиза дель Васто в Корреджо. По этому случаю он получил от Альфонсо Давалоса пенсию в размере ста золотых дукатов в соответствии с актом, в преамбуле которого говорится об обязанности князей вознаграждать поэтов, увековечивающих деяния героев. Это единственный случай награды, присужденной Ариосто за его чисто литературные заслуги. Поэт оплатил своему благодетелю великолепными панегириками, вставленными в последнее издание "*Фуриозо*".[610] Между 1525 годом, когда он покинул Гарфаньяну, и 1532 годом, когда его поэма вышла из печати, он посвятил себя непрестанному труду по ее пересмотру и улучшению. Издание 1516 года состояло из сорока песен. Издание 1532 года содержало сорок шесть, и весь текст был подвергнут в промежутке незначительным изменениям.[611] Вскоре после публикации исправленного издания здоровье Ариосто пошатнулось. Его телосложение никогда не отличалось крепостью, поскольку он постоянно страдал от катара легких, который делал его прежнюю жизнь курьера Ипполито д'Эсте не только неприятной, но и опасной.[612] К концу 1532 года эта жалоба приняла форму чахотки, которая закончила его дни шестого июня 1533 года. Его биографы приложили немало усилий, чтобы доказать, что он умер добрым католиком; и нет никаких оснований предполагать, что в свои последние часы он пренебрег утешениями Церкви. Он ни в коем случае не был человеком, способным резко нарушать традиции или неприлично демонстрировать сомнения, которые, возможно, преследовали его. И все же лучшими латинскими стихами, которые он когда-либо написал, были полушутливая копия десятистишных стихотворений для его собственной эпитафии, которые, кажется, доказывают, что он применял *peut-être* Монтень даже в могиле.[613]

О личных привычках и мнениях Ариосто мы, к сожалению, знаем очень мало, помимо того, что можно почерпнуть из несравненно прозрачного самораскрытия его сатир. Его сын Вирджинио, который мог бы в полной мере удовлетворить наше любопытство, ограничился наименьшим количеством подробностей в записях, переписанных и опубликованных Баротти. Однако некоторые из них настолько характерны, что, возможно, будет уместно их перевести. Что касается его метода сочинения, Вирджинио пишет: "Он никогда не был доволен своими стихами, но переделывал их снова и снова, так что не мог запомнить свои строки и, следовательно, потерял многие из своих сочинений.... В садоводстве он следовал той же

системе, что и в композиции, поскольку ничего из того, что он сажал, он не оставлял на одном месте более трех месяцев; и если он сажал персики или какие-либо другие семена, он так часто ходил посмотреть, прорастают ли они, что в конце концов ломал побеги. Он мало разбирался в травах и привык думать, что все, что росло рядом с посеянными им растениями, было самими растениями, и усердно наблюдал за ними, пока его ошибка не была доказана вне всякого сомнения. Я помню, как однажды, когда он сажал каперсы, он каждый день ходил смотреть на них и был очень восхищен их пышностью. Наконец он разглядел, что они были всего лишь пожилыми людьми, и что каперсы еще совсем не взошли.... Он не очень-то стремился к учебе и редко обращал внимание на книги. Вергилий доставил ему удовольствие, а Тибулл - своей дикцией; но он очень хвалил Горация и Катулла, Проперция - не очень.... Он ел быстро и много, не делая различий в еде. Как только он приходил домой и находил поданный хлеб, он съедал один кусочек на ходу, пока к столу приносили мясо. Когда он увидел, как они расползаются, ему на руки полили воды, а затем он начал есть все, что попадалось под руку.... Он любил репу".

От простых деталей биографии Ариосто приятно обратиться к живому образу самого человека, раскрывающемуся в его Сатирах. Эти композиции стоят рядом с *"Орландо Фуриозо"* в литературном каноне его произведений и имеют наивысшую ценность за тот свет, который они проливают на его темперамент и образ чувств. Хотя обычно их называют сатирами, они скорее заслуживают названия Посланий; поскольку, хотя сатирический элемент придает особый колорит каждому из семи стихотворений, он подчинен личным и знакомым темам переписки. Из них мы узнаем, что великий художник золотого века думал и чувствовал о временах, в которые он жил; что вызывало его негодование или сочувствие; как он стремился справиться с трудностями своей пестрой жизни; и где, среди карнавала того безумного века, он указал пальцем на скрытые социальные болезни. Читая их, мы лучше узнаем самого этого человека и можем лучше понять, как, в то время как Италия была поглощена войнами и попиралась иностранными армиями, он мог уединиться от суматохи и потратить годы на оттачивание строф *Орландо*. Сатиры не раскрывают героя или мудреца, поэта, страстного, как Данте, с чувством неправоты, или, как Петрарка, стремящегося к недостижимому идеалу. Скорее, это тип характера Боккаччо, утонченный и лишенный чувственности, с тонкими оттенками иронии и более утонченным вкусом, который встречается нам в этом портрете Ариосто, написанном им самим. Его ментальное видение более ясное, его суждения более острые, его философия менее снисходительна, а его идеал искусства более требователен; и все же его тоже можно было бы назвать *Лодовико делла Транквиллита*. Положив голову Филиро на колени у прозрачного ручейка, он коротает летние часы, и его не волнует, кто возьмет верх в Италии - французы или немцы.[614] Имеет ли большое значение, спрашивает Эрколе Строцци в одном из своих латинских стихотворений, служим ли мы французскому или итальянскому тирану? Рабство то же самое, если деспот варвар только по манерам, как наши князья, или тоже по названию, как эти чужеземцы.[615]

Оставшись в одиночестве изучать и шлифовать стихи, Ариосто доволен. Он довольствуется тем, что льстит и дарует бессмертие хозяину, которого презирает. Он довольствуется тем, что отдыхает на одном месте, переворачивая свои карты, когда ему хочется отправиться в путешествие по чужим землям. Только позволь ему быть и дай ему достаточно на жизнь, и он никого не побеспокоит, не оспорит притязаний претендента, не поднимет неудобных вопросов о добре и зле, не воспламенит мир далеко идущими мыслями, но позолотит изысканным золотом свои самые чистые фразы и раскрасит лилии своих самых прекрасных мыслей в безмятежной непринужденности. Италия состарилась, а Ариосто - гений усталой, измученной

миром, лишенной иллюзий эпохи. За что стоит бороться? В то же время он сохраняет свою независимость как частный джентльмен. Он свободно судит общество; и покровитель, которого он официально восхвалял в своем эпосе, получает суровое правосудие в своих сатирах. Он искренен и честен, свободен от лицемерия и коварства, добродушен и предан своим друзьям, прямолинеен в своих поступках и мужественен в своих инстинктах. Мы уважаем его искренность, его презрение к мирским почестям и его любовь к свободе. Мы восхищаемся его интеллектуальной проницательностью, его глубокой и мудрой философией жизни, знанием мира, которое так легко передается, такой острой и в то же время такой лишенной горечи иронией, которая придает пикантность этим знакомым рассуждениям. И все же уважение и восхищение смешиваются с некоторым сожалением о том, что величайший поэт шестнадцатого века был таким покладистым. Таков Ариосто, явленный нам Сатирами, — не благородное или возвышенное существо, ни в коем случае не человек, способный спасти государство, если бы безопасность была возможна. На протяжении всей трагедии последних лет свободы Италии он действует, по сути, комический персонаж, которого только гений и *мировоззрение* избавляют от насмешек над человеком, чьи цели банальны, а жалобы на мир мелки. Он не настолько раболепен, чтобы безропотно принимать унижения придворного. Он недостаточно горд, чтобы разорвать свои цепи и жить в надменной изоляции. Таким образом, в этих несравненных записях его частного мнения мы видим, как он в один момент расписывает неудобства своего положения с *наивностью*, которая вызывает у нас смех, в другой — с поразительной проницательностью анализирует пороки общества, затем пожимает плечами и призывает философию на помощь с последним возгласом: *Pazienza!*

Мотив первого Послания — предполагаемое путешествие в Рим.^[616] Во втором перечисляются причины, по которым поэт не будет сопровождать Ипполито д'Эсте в Хунгери. Тема третьей — выбор жены. В четвертой обсуждается тщета почестей и богатства по сравнению с довольным умом. Пятая описывает изоляцию поэта в "Гарфаньяне" и содержит признание в его любви. В шестой он объясняет, почему не хочет ехать в Рим и добиваться продвижения у Климента VII. Седьмая посвящена гуманитарному образованию молодежи и содержит ретроспективу его собственной ранней жизни. Сатира первого направлена против честолюбия и алчности священников, гордыни римских прелатов и кумовства пап. Отрывок, описывающий дамбу священнослужителя, по праву известен своим юмором, а обличительная речь о папских пороках — своей силой. Вторая показывает, как зависимые от принцев вынуждены льстить и как они обменивают свою свободу на пустую честь сидеть рядом с великими людьми за столом. Ариосто пользуется случаем, чтобы описать характер Ипполито д'Эсте, который заботился о своих ястребах и гончих больше, чем о Музах, и который платил своим телохранителям больше, чем поэт из Орландо.^[617] "Я ничего не должен ни тебе, Феб, ни тебе, священная коллегия Муз! От тебя я так и не получил достаточно, чтобы купить себе плащ. — В самом деле? твой господин дал тебе... Больше, чем стоит несколько плащей, я согласен. Но не ради вас, Музы, я уверен. Он сказал мне, и я не прочь повторить это, что мои стихи стоят того, чтобы их тратить на макулатуру. Он не даст ни пенни за мои похвалы, но платит мне за услуги курьера. Его последователи на барже или вилле, его *камердинер* и дворецкий, его лакеи, которые дежурят по ночам, получают плату. Но когда я с честью упоминаю его имя в своих стихах, он говорит мне, что я проводила время в легкости и удовольствии — я доставила ему больше удовольствия, посетив его лично. Если вы напомните мне, что я должен ему треть взносов канцелярии в Милане, я отвечу, что он дал мне это, потому что я владею шпорами и кнутом, меняю животных и проводников и мчусь по холмам и пропастям, рискуя своей жизнью ради его дела".

Третье Послание - шедевр здравого совета и зрелого знания мира. Невозможно было бы дать лучших правил относительно мер предосторожности, которые следует принимать при выборе жены, качеств, которые мужчина должен искать в ней, и поведения, которое он должен проявлять по отношению к ней после женитьбы. Сатира состоит в том низком мнении о женской честности, которое сложилось у автора "*Фуриозо*" не без большого опыта общения с женщинами и после зрелых размышлений о социальных институтах. Это не язвительно, как инвективы *Корбаччо*, и не преувеличено, как оскорбления в диалогах Альберти. Откинувшись на спинку своего кресла с веселой и спокойной улыбкой, снисходительный сатирик излагает истины, которые едки только потому, что в них сконцентрирована мудрость прожитой жизни. Он никогда не перестает быть добрым, и, слушая его, мы чувствуем, что его эпиграммы обоюдоостры. Поэт, который так много узнал о женщинах, дает понять меру своей ограниченной способности к благородным чувствам; ибо, рисуя их такими, какими он их находит, он оставляет впечатление своей собственной эмоциональной банальности. Приняв во внимание этот недостаток точки зрения Ариосто, мы можем причислить третье Послание к наиболее зрелым произведениям его интеллекта. Четвертая возобновляет тему придворной жизни и поиска места. "Ты спрашиваешь меня, друг Аннибале, как у меня дела с герцогом Альфонсо и нахожу ли я службу у него легче, чем у кардинала. По правде говоря, одно бремя мне нравится не больше другого; и если бы я был достаточно богат, я, конечно, не был бы ничьим слугой. Но я не был рожден единственным сыном, и Меркурий никогда не был щедр к моей расе. Так что я вынужден жить на попечение покровителя, и лучше быть обязанным герцогу своим содержанием, чем выпрашивать хлеб от двери к двери. Я знаю, что большинство людей считают великим делом быть придворным, но я считаю жизнь при Дворе простым рабством. Соловью не по себе в клетке, а ласточка умирает после дня заключения. Если человек хочет быть украшенным шпорами или красной шляпой, пусть служит королям или папам. Что касается меня, то мне не нравится ни то, ни другое; репа в моем собственном доме кажется мне слаще, чем пир у хозяина.^[618] Я бы предпочел лениво вытянуть конечности в кресле, чем иметь возможность похвастаться тем, что объездил половину земного шара. Я видел Тоскану, Ломбардию, Романью, Апеннины и Альпы, Адриатику и Средиземноморье. Для меня этого достаточно. Остальной мир я могу посетить на досуге с Птолемеем в качестве гида. Служба герцога имеет то преимущество, что она не прерывает моих занятий и не уводит меня далеко от Феррары, где всегда находится мое сердце. Мне кажется, я слышу, как вы смеетесь в этот момент и говорите, что не любовь к учебе или родине, а женщина привязывает меня к моему дому. Хорошо: Я признаюсь в этом откровенно. Но предположим, что я отправился бы в Рим ловить рыбу в поисках бенефиций, скажет кто-нибудь, я, несомненно, поймал бы не одну сеть, тем более что я был другом Льва до того, как его заслуги или удача возвысили его до высшего положения на земле. Я знал его в Урбино, когда он радовался своему изгнанию вместе с Кастильоне и Бембо; а позже, когда он вернулся во Флоренцию, он просил меня рассчитывать на него как на брата. Все это правда; но послушайте басню, которую я вам расскажу.^[619] Во время засухи, когда по всей стране не было воды, пастух нашел скудный родник. Сначала он выпил его, потом его жена, потом его дети, а потом его слуги и его скот. Последней прилетела сорока, которую он гладил в старые времена; но птица поняла, что не имеет права пить из источника, потому что она не была ни женой, ни ребенком, ни самкой и не могла принести богатства в дом.^[620] То же самое и со мной. У Льва есть все Медичи и все его друзья в изгнании, которые рисковали своими жизнями и состояниями ради него, и все священники, которые сделали его папой, чтобы возместить ущерб. Что мне осталось? Это правда, что он не забыл меня. Когда я приехал в Рим и поцеловал его ногу, он склонился со священного престола, взял

меня за руку и расцеловал в обе щеки. Кроме того, он освободил меня от половины гербовых сборов, которые я был обязан уплатить; и тогда, полный надежд, но промокший под дождем и перепачканный грязью, я пошел ужинать в "Рэм"!^[621] Но предположим, что папа сдержит все свои обещания и возложит на мою голову столько митр, сколько Иона Микеланджело увидит под собой в Сикстинской капелле, какая мне от этого польза? Никакое богатство не может удовлетворить желание. Почести и богатство не приносят спокойствия ума. Истинная честь состоит в том, чтобы быть почитаемым честным человеком, и быть им всерьез; ибо, если вы на самом деле им не являетесь, вас обнаружат. Какое преимущество носить красивую одежду и преклоняться перед тобой на рыночной площади, если люди за твоей спиной называют тебя вором и предателем? Есть достоинства, которые являются общеизвестным позором; и чем богаче и значительнее человек, добившийся своего положения бесчестным путем, тем больше он привлекает внимания к своему позору".

Quante collane, quante cappe nove
Per dignità si comprano, che sono
Pubblici vituperi in Roma e altrove!

В шестом Послании, написанном в "Гарфаньяне", Ариосто еще больше развивает ту же тему. Его друг Пистофило посоветовал ему отправиться в Рим и добиваться повышения у Климента VII. "Какой от этого был бы прок?" он возражает. - У меня столько мирской чести, сколько мне нужно; и если Лео не счел в своих силах помочь мне, я не могу ничего ожидать от других Медичи. Нет, друг мой, подбрось на свой крючок более соблазнительные лакомства: напости мне о Бембо, Садолето, Джовио, Виде, Мольце, Тибальдео; в компании которых я мог бы побродить по семи холмам; или расскажи мне о библиотеках Рима. Даже эти соблазны не тронули бы меня, потому что, если бы мне пришлось жить вдали от Феррары, я не был бы счастлив на коленях у Юпитера. Существование становится сносным только благодаря случайным посещениям города, который я люблю; и если герцог желает исполнить мои желания, он должен призвать меня к себе и поселить в Ферраре. Почему я так цепляюсь за это место, спросите вы меня? Мне было бы легче рассказать вам, чем признаться в своих худших преступлениях монаху. Мне сорок девять лет, и я слишком стар, чтобы быть рабом любви. Заключение шестого Послания ясно показывает, что его пребывание в Кастельново было утомительным для поэта, потому что оно вынуждало его отсутствовать рядом с женщиной, которую он любил. Но пятое послание еще более недвусмысленно. "Этим днем завершается первый год моего изгнания среди этих варварских гор, мертвых для Муз, отделенных снегами, холмами, лесами, реками от владычицы моей души!"^[622] Мне почти пятьдесят, и все же любовь правит мной, как безбородым мальчишкой. Что ж, эта слабость, по крайней мере, простительна. Я не совершаю убийств; я не бью и не наношу увечий своим соседям. Я не одержим алчностью, амбициями, расточительностью или чудовищной похотью. Но в этом печальном месте мое сердце подводит меня. Я не могу писать стихи, как раньше, в Реджо, когда жизнь была молода. Заключение между голыми высотами Паньи и пропастями Пеллегрино, дикий обрыв этих лесистых Апеннин заключает меня в живую могилу. Здесь, в замке, или там, на открытом воздухе, мои уши глухик постоянным судебным искам, обвинениям, дракам. Воровство, убийство, ненависть, месть, гнев дают мне занятие днем и ночью. Мое время уходит на угрозы, наказания, убеждение или оправдание. Я ежедневно пишу депеши герцогу за советом или помощью в борьбе с окружающими меня бандитами. Вся провинция

дезорганизована разбоем, и ее восемьдесят три деревни находятся в состоянии хронического раздора. Вероятно ли тогда, что Феб, когда я позову его, покинет Дельфы ради этого логова? Вы спрашиваете меня, почему я оставил свою любовницу и свои занятия ради такой печальной пещеры забот. Я никогда не был жаден до денег, и мое жалованье в Ферраре удовлетворяло меня, пока война не положила этому конец, так же как и мои доходы от канцелярии в Милане. Когда я обратился за помощью к герцогу, случилось так, что Гарфаньяне понадобился губернатор, и он отправил меня сюда, больше заботясь о моих нуждах, чем о нуждах людей, находящихся под моей опекой. Я благодарен ему за его добрую волю, но, хотя его подарок дорог, он мне не по душе. Так что я подобен петуху, который нашел драгоценный камень в своей навозной куче, или венецианцу, которому подарили прекрасную лошадь, но он не мог на ней ездить".

Сатирические пассажи в этом Послании можно отделить от его автобиографии, и они представляют собой яркие образцы стиля Ариосто. Чтобы показать, насколько плохо мир судит о недостатках и безумствах великих людей, он рисует серию портретов с несколькими, но красноречивыми штрихами. Несмотря на то, что они снабжены вымышленными именами, они в высшей степени подходят людям того времени. Это, например, Франческо Гвиччардини, каким его представлял Питти:

Ermilian sì del denajo ardente
Come di Alessio il Gianfa, e che lo brama
Ogn'ora, in ogni loco, da ogni gente,
Nè amico nè fratel nè sè stesso ama;
Uomo d'industria, uomo di grande ingegno,
Di gran governo e gran valor si chiama.

А вот, без сомнения, старший Лоренцо де Медичи^[623]:

Laurin si fa della sua patria capo,
Ed in privato il pubblico converte;
Tre ne confina, a sei ne taglia il capo;
Comincia volpe, indi con forze aperte
Esce leon, poi c'ha 'l popol sedutto
Con licenze, con doni e con offerte.
Gl'iniqui alzando, e deprimendo in lutto
Gli buoni, acquista titolo di saggio,
Di furti, stupri e d'omicidi brutto.

Автобиография и сатира смешаны в таких же неравных пропорциях в седьмом Послании, которое, пожалуй, является самым интересным стихотворением цикла. "Бембо, - так начинается письмо, - я хочу, чтобы мой сын Вирджинио был хорошо обучен искусствам, возвышающим человека. У вас есть все это; поэтому я прошу вас порекомендовать мне хорошего учителя греческого языка в Венеции или Падуе, в доме которого молодежь могла бы жить и учиться. Необходимо выучить греческий, но также придерживаться здравых принципов, поскольку эрудиция без морали хуже, чем бесполезна. К сожалению, в наши дни трудно найти учителя такого рода. Немногие гуманисты свободны от самых позорных пороков, и интеллектуальное тщеславие также делает большинство из них скептиками. Почему ученость и неверность идут

рука об руку? Почему наши ученые латинизируют свои крещальные имена, заменяя Петра на Пиерия, а Иоанна на Януса или Иовиана? Платон был прав, когда изгнал таких поэтов из своего государства. Мало общего у них с Фебом и Амфионом, которые учили варварские народы гражданской жизни. Что касается меня, то меня задевает за живое, когда люди моей профессии оказываются такими тщеславными и порочными. Тогда найдите честного наставника, который научил бы Вирджинию греческому. Я уже научил его латыни, но трудности моего юного возраста лишили меня возможности изучать греческий. Мой отец загнал меня на острие копья изучать юриспруденцию. Я потратил пять лет на эту ерунду, и только когда мне исполнилось двадцать, я нашел учителя в Грегорио да Сполето. Он начал с того, что обучил меня латыни; но прежде чем мы перешли к греческому, этого доброго человека вызвали в Милан. Его ученик Франческо Сфорца отправился вместе с заключенным Моро во Францию. Грегорио последовал за ним и умер там. Потом умер мой отец и оставил меня на попечение моих младших братьев и сестер. Мне пришлось пренебречь учебой и стать строгим экономистом. Затем умер мой дорогой родственник Пандольфо Ариосто, лучший и способнейший представитель нашего дома; и, как будто этих потерь было недостаточно, я оказался под гнетом Ипполито д'Эсте. На протяжении всего правления Юлия II и в течение семи лет понтификата Льва он постоянно переводил меня с места на место и сделал курьером, а не поэтом. У меня было мало шансов выучить греческий или иврит на этих горных дорогах".

Эти выдержки из так называемых сатир Ариосто не будут сочтены излишними, если учесть, какой ясный свет они проливают на его личный характер и философию. Нотка искренности во всем этом безошибочна. Никто не может читать чистый и простой язык поэта, не чувствуя, что его ум был столь же прозрачен, как и его стиль, его характер столь же простодушен, сколь пронизательна его дикция. Когда он говорит нам, например, что его не интересуют почести, что он предпочитает свой кабинет залам принцев и что репа в его собственном доме вкуснее фазанов на герцогском столе, мы ему верим. Его признание в несвоевременной любви и признание в том, что он не обладает ни одним из качеств судьи или правителя, являются гарантией такой же откровенности, когда он заявляет, что свободен от скупости и обычных пороков своего времени. Его сатира на женщин, его изображение римских прелатов, его портреты великих людей и его осуждение гуманистов убедительны самой своей умеренностью. Подобно Горацию, он играет сердцем, вместо того чтобы орудовать кнутом Луцилия. Эта скупость выражений придает весомость его порицанию и делает эти послания более решительными, чем те инвективы, которым предавались современные авторы. Мы сомневаемся в клевете Поджио и Филельфо, пока не прочтем тщательно продуманный отрывок из седьмого Послания, который включает их все.^[624] Подобным образом последние строки четвертого Послания подтверждают Дневники Берчарда и Инфессуры, в то время как первое содержит краткое изложение всего, что можно было сказать о кумовстве Александра. Таким образом, эти знакомые стихи имеют исключительную ценность для иллюстрации итальянского Возрождения в целом не меньшую, чем для иллюстрации жизни самого Ариосто. Более того, они уникальны в анналах итальянской литературы. *Терца рима* видения Данте стала здесь средством выражения поэзии, отделенной от прозы самым узким промежутком. Это больше не похоже на пародию, как в "*Беони*" Лоренцо де Медичи. Он не осквернен мерзким легкомыслием бернского *Капитолия*. В нем с точностью передан отпечаток общепринятых мыслей и чувств писателя. Метр, предназначенный для выражения возвышенной веры, приспосабливается к дискурсивному высказыванию человека здравомыслящего и культурного в эпоху разочарования; и, таким образом, мы могли бы использовать переменную судьбу *терцы рима*,

чтобы символизировать переход от *треченто* к *чинкве ченто*, от Данте к Ариосто, от веры и вдохновения к искусству и размышлениям.

Второстепенные стихотворения Ариосто, за одним или двумя исключениями, имеют прямое отношение к обстоятельствам его жизни. Они состоят из Элегий, Капитолий и эклоги, написанной в *римской терце*, с Канцони, сонетами и мадригалами того типа, который Петрарка сделал обязательным. Поэт из *Орландо* не был силен в лирических стихах. Эти меньшие композиции демонстрируют его мастерство владения простым и пронизательным стилем; но специфические качества его лучших работ, их цвет, образность и острый юмор, отсутствуют. Язык иногда прост в прямоте, иногда перегружен тщеславием, предвосхищающим вкус семнадцатого века.^[625] Там, где это наиболее очевидно, нам не хватает приправы из эпиграмм и иллюстраций, которые оживляют сатиру; и хотя искреннее чувство и овидианская плавность более амбициозных текстов делают их восхитительным чтением, мы признаем, что для полного прилива красноречия поэта требовался более широкий канал описания, нарратива или размышлений. Чисто субъективный стиль вряд ли соответствовал его гениальности.

Только три *Канцони* включены в канон произведений Ариосто. Первая рассказывает о происхождении его любви к Алессандре Бенуччи, жене Тито Строцци, которой он восхищался как женой, а женился как вдовой. Это было в День Святого Иоанна в 1513 году, когда он увидел ее во Флоренции среди веселой толпы на празднике середины лета. Она была одета в черное шелковое платье, расшитое двумя виноградными лозами, ее золотистые волосы были заплетены в тяжелые косы, а лоб венчал украшенный драгоценными камнями лавровый венок. Яркость сцены была заслонена для поэта и поглощена интенсивным блеском ее красоты:

D'altro ch'io vidi, tenni
Poco ricordo, e poco me ne cale:
Sol mi restò immortale
Memoria, ch'io non vidi in tutta quella
Bella città, di voi cosa più bella.

О том, как сильно он восхищался Флоренцией, он рассказывает нам в четырнадцатой элегии, где встречается этот знаменитый комплимент:

Se dentro un mur, sotto un medesmo nome
Fosser raccolti i tuoi palazzi sparsi,
Non ti sarian da pareggiar due Rome.

Предполагается, что вторая *канцона* произносится душой Джулиано Медичи, герцога Немурского, его вдове Филиберте Савойской. Возвышение концепции иногда возвышает язык этого стихотворения до возвышенности, как в отрывке, где он говорит о бессмертии:

Di me t'incresca, ma non altrimenti
Che, s'io vivessi ancor, t'incresceria
D'una partita mia
Che tu avessi a seguir fra pochi giorni:
E se qualche e qualch'anno anco soggiorni
Col tuo mortale a patir caldo e verno,
Lo dêi stimar per un momento breve,

Verso quel altro, che mai non riceve
Nè termine nè fin, viver eterno.

Волнообразность ритма, подчиняющаяся мысли, делает эти строки в высоком смысле музыкальными.

Некоторые элегии уже использовались в качестве иллюстраций к другим стихотворениям. Отдельно стоит группа, которая, похоже, была создана непосредственно по образцу Овидия. Из них шестая, описывающая ночь любви, и седьмая, когда влюбленный не осмеливается войти в дверь своей дамы при лунном свете, чтобы его не увидели, являются одними из лучших. Девятая, посвященная верности в любви, содержит эти благородные строки:

La fede mai non debbe esser corrotta,
O data a un sol o data ancor a cento,
Data in palese o data in una grotta.
Per la vil plebe è fatto il giuramento;
Ma tra gli spirti più elevati sono
Le semplici promesse un sacramento.

Второе написано знаменитой черной ручкой с золотой бахромой, которую Ариосто использовал для своего устройства и носил вышитой на одежде. Он отказывается объяснить значение этого жеста, но обычно считается, что это каким-то образом относилось к его любви к Алессандре Строцци. Баруффальди предполагает, что ее черное платье и золотистые волосы наводили на мысль о двух цветах. Но поскольку эта элегия угрожает любознательным исследователям судьбой Актеона, мы можем оставить его замысел в неизвестности, к которой он стремился. Ариосто ревностно хранил тайну в отношении величайшей страсти своей жизни. На его чернильнице в Ферраре до сих пор изображен Купидон с пальцем на губе, словно призывающий потомков соблюдать сдержанность, принятую поэтом при жизни.

Мадригалы и сонеты мало что добавляют к нашему представлению о гении Ариосто. Хорошо замечено, что, хотя его латинские любовные стихи перекликаются со стилем Горация, они являются имитацией манеры Петрарки.^[626] В первом он восхваляет легкую привлекательность Лидии и Мегиллы или признается, что он непостоянен во всем, кроме того, что всегда меняет свою любовь.^[627] В последнем он заявляет, что восхищается прекрасной душой и красноречивыми губами больше, чем физическими прелестями, восхваляет духовные достоинства своей любовницы и пишет комплиментарные сонеты о ее золотых волосах.^[628] Ни в том, ни в другом случае нет никакой неискренности. Ариосто никогда не притворялся платоническим любовником и не приписывал женщинам большого благородства натуры. Но, с другой стороны, несомненно, что он был не менее нежно, чем страстно привязан к Алессандре; и эта серьезная любовь, о которой, возможно, свидетельствуют Сонеты, восторжествовала над непостоянством его прежних привязанностей.

В этой главе достаточно рассказать о жизни Ариосто и второстепенных произведениях. *"Орландо Фуриозо"*, считающийся одновременно шедевром его гения, а также репрезентативной поэмой итальянского Возрождения, должен стать предметом отдельного исследования.

ПРИЛОЖЕНИЯ.

ПРИЛОЖЕНИЕ I.

Примечание к итальянским героическим стихам.

(См. выше, [стр. 24.](#))

Итальянский десятисложный слог - это подчеркнутая пятистопная ямбическая строка с одним безударным слогом над ней, включенная в рифму. Таким образом, первая строка *Inferno* может быть разделена:—

Nel mez|zo del | cammin | di nos|tra vita.

Когда стих построен таким образом, говорят, что он *фортепианный*, а рифма - это то, что по-английски мы называем двойной. Когда рифма одинарная, стих *тронный*, а ритм соответствует ритму "нашего героя", как в следующем примере (*Пар. ххv. 102*):

Il ver|no avreb|be un me|se d'un | sol dì.

Когда рифма тройная, стих получается *sdrucchiolo*, образцом формы которого является этот стих (*Параграф ххvi. 78*):

Che ri|fulge|va più | di mil|le milia.

Понятно, что количество слогов в рифме не влияет на качество стиха; и строка называется десятисложной, потому что *versi piani* встречаются неизмеримо чаще и приятнее для слуха, чем *versi tronchi* или *sdrucchioli*.

Если мы зададимся вопросом о происхождении размера, то первое замечание, которое мы должны сделать, это то, что строки аналогичной конструкции использовались поэтами Прованса. Данте, например, цитирует (*De Vulg. Элок. ii. 2*) от Бертрама:

Не пуэск мудар к'ун чантар нон эспарджа.

Многим этот факт покажется убедительным в рассматриваемом вопросе. Но, следуя исследованиям недавних ученых, мы обнаруживаем, что эта форма стиха довольно часто отсылает к сторожевой песне моденских солдат. Таким образом, профессор Адольфо Бартоли, процитировав две строчки из этой песни,

O tu qui servas armis ista moenia,
Noli dormire, moneo, sed vigila,

добавляет: "qui apparisce per la prima volta il nostro verso endecasillabo, regolarmente accentato". Если это мнение, принятое итальянскими критиками, верно, ему следовало бы добавить, что каждая строка моденской часовой песни является *куплетом sdrucchiolo*. В остальном ритм имеет вид шестифутового акцентного ямба, что подтверждается повторением единственной рифмы

или ассонанса в *a* на протяжении всего стихотворения. Тем не менее, сильного ударения на предпоследнем слоге каждого стиха достаточно, чтобы оправдать нас в отношении размера как *endecasillabo sdrucchiolo*.

Возвращаясь еще дальше к моденской часовой песне (датируется примерно 924 годом), следующий вопрос заключается в том, был ли какой-либо из классических счетчиков ее предшественником. Читая горацянские сапфики или десятисложные тексты Катуллиана, не обращая внимания на количество, мы можем преуспеть в том, чтобы уловить ритм *фортепиано* с *эндеказиллабо*.^[629] Таким образом:

Cui do|no lep|idum | novum | libellum?

и:

Serus | in coe|lum red|eas, | diuque
Lætus | inter|sis po|pulo | Quirini.

Когда эти строки переведены дословно на итальянский, метаморфоза завершена. Таким образом:

Cui don|o il lep|ido | nuovo | libretto?

и:

Tardo in | ciel ried|i e di|utur|no serba
Fausto il | tuo aspet|to al pop|ol di | Quirino.

Даже алкаистика, бесцеремонно применяемая путем смещения акцента, что является насильственным игнорированием количества, дает сходные результаты. Таким образом:

Atqui | scie | bat quæ | sibi | barbarus.

Или по-итальянски:

Эппур | коноб|будь чио| иль ман|иголдо.

Подчеркнутая сапфичность средневековья проливает некоторый любопытный свет на эти изменения размера. В "Плаче по Аквилее" (десятый век) мы находим такие строки:

Bella sublimis inclyta divitiis,
Olim fuisti celsa ædificiis.

Здесь, вместо латинского сапфического, мы получаем свободный *сдруччоло* ритм. Метр Сервентезе, кажется, построен на этой средневековой сапфической модели. Вот пример^[630]:

O Jeso Cristo, padre onipotente,
Aprestame lo core con la mente
Che rasonare possa certamente
Un servientese.

Когда итальянцы-гуманисты попытались написать итальянскую сапфику, они создали метр, не очень отличающийся друг от друга. Таким образом, в *Certamen Coronarium*^[631]:

Eccomi, i' son qui Dea degli amici,
Quella qual tutti li omini solete
Mordere, e falso fuggitiva dirli
Or la volete.

Что кажется сносно несомненным, так это то, что современный итальянский десятисложный звук был предложен одним из латинских одиннадцатисложных метров, но что при упадке количественной просодии утвердился ямбический ритм. У него нет точного соответствия ни в одном классическом метре; но он был рано развит из акцентных латинских мер, которые заменили количественный метр в средние века. Синьор Рубьери указывает, что следы этого могут быть в стихах этрусских надписей.^[632] Также не исключено, что ритм был местным, сохранялся на протяжении длительного периода греко-римской культуры и вновь появился, когда деревенский язык вытеснил современную идиому.

ПРИЛОЖЕНИЕ II.

Десять сонетов, переведенных с Фольгоре да Сан-Джеминьяно.

(См. Главу I. стр. 55.)

О ВООРУЖЕНИИ РЫЦАРЯ.

I.

Этим утром молодой оруженосец будет произведен в рыцари,
Чего он, по его мнению, был бы достоин,
И поэтому передает в залог земли и замки вокруг
, чтобы снабдить всем, что подходит могущественному человеку.
Мясо, хлеб и вино, которыми он угощает многих существ;
Каплуны и фазаны в изобилии подаются на его стол,
По которому расхаживают слуги и пажи;
Отборные комнаты, факелы и восковые свечи.
В его представлении множество колючих коней,
вооруженные люди в кольчугах и благородное общество,
Копья, вымпелы, доспехи, колокольчики богатой работы.
Музыканты, следующие с великим титулом баронов,
И шуты по стране, которую привело его государство,
С дамами и девицами, куда бы он ни ехал.

II.

Вот Доблесть, которая сразу же обирает его,
И говорит: "Друг, теперь тебе подобает раздеться;
Ибо я увижу мужчин обнаженными, от бедра до бедра,

И ты должен знать мою волю и всегда повиноваться;
И оставь то, что было твоим обычаем, до сего дня,
И для нового труда, нового пота вооружи свои силы;
Сделай это, и ты присоеди́нишься к моему сообществу,
Если от добрых дел ты не устанешь и не будешь плакать.
И когда она видит его красивое обнаженное тело,
она тотчас же заключает его в свои объятия,
И говорит: "Эти члены ты отдаешь моей молитве;
Я принимаю тебя, и этот дар ты делаешь,
Чтобы твои деяния всегда блистали красотой,
Мои уста никогда больше не покинут твою похвалу".

III.

Смирение мягко переходит к нему,
И говорит: "Я никоим образом не хотел утомлять тебя;
Все же я должен тщательно очистить и омыть тебя,
И Я сделаю тебя белее снега.
Послушай, что я скажу тебе в нескольких словах, ибо так
хочу я от твоего сердца сохранить ключ;
Теперь ты должен плыть отныне за мной;
И я буду вести тебя, как иду сам.
Но одну вещь я хотел бы, чтобы ты немедленно покинул:
Хорошо знаешь, что мой враг - гордыня;
Не позволяй ей больше прилепляться к твоему духу:
Я останусь с тобой таким другом,
Что благосклонность от всех людей ты получишь;
Эту милость имеет тот, кто остается на моей стороне".

IV.

Тогда благоразумный оруженосец приблизился,
И вытер его светлой и чистой тканью,
И сразу же постелил ему между ними простыни,
Шелковые, льняные, покрывало и миневру.
Подумайте теперь об этом! Пока день не стал ясным,
С песнями и музыкой, радовавшими королеву,
И с новыми рыцарями, прекрасными молодцами в хорошем окружении,
Которые сделали его совершенным, доставляли ему хорошее настроение.
Тогда она говорит: "Восстань немедленно, ибо теперь пришло время,
Ты должен родиться в мир снова;
Тщательно соблюдай порядок, который ты имеешь в виду."
С ним остаются непостижимые мысли
О той великой связи, которой он больше не может избежать;
И он не может сказать: "Я спрячу себя от этой цепи".

V.

Приходит Беспечность с весельем и беззаботностью,
Вся украшенная цветами, она кажется розовым деревом;

Из льна, шелка, материи, меха, теперь она носит
новому рыцарю богатое одеяние;
Головной убор, шапочка и гирлянда из цветов -бесподобны,
Такими храбрыми они были. , Мэйблум, каким он казался;
С таким разгромом, таким количеством людей и таким ликованием,
Что пол затрясся. Затем она приступила к своей работе;
И поставила его на ноги в чулках и ботинках;
Она застегнула кошелек и золоченый пояс под мехом,
которым покрыты его красивые конечности;
Затем призывает певцов и сладкую музыку пошевелиться,
И показывает его дамам для подношения
И всем, кто сопровождал ее.

ПРИЗЫВ К ВЕЖЛИВОСТИ.

Вежливость! Вежливость! Вежливость! Я зову:
Но ни откуда не приходит ответа.
Те, кто должен был показать ее, прячут ее; а потому я
И все, кто в ней нуждается, должны страдать.
Жадность своим крючком поразила людей всех до единого,
И убила всякую благодать, которая немо лжет:
Откуда, если я скорблю, я знаю причину;
От вас, великие люди, я обращаюсь к Богу с призывом:
Ради вас моя материнская любезность Так низко пала
у ваших ног, что она должна истекать кровью;
Ваше золото остается, но вы не созданы надолго
От Евы и Адама мы все - семья:
Способный отдавать и тратить, вы крепко держите богатство:
Дурна природа, которая выращивает такую породу!

О ПОБЕДАХ ГИБЕЛЛИНОВ.

Я не восхваляю тебя, о Боже, и не воздаю тебе славы,
И не приношу тебе никакой благодарности, не преклоняю колен,
И не оказываю тебе услуг; ибо это побуждает меня
больше, чем души, пребывать в чистилище;
Поскольку ты сделал нас, гвельфов, посмешищем и сказкой
Для гибеллинов на всеобщее обозрение:
И если бы Угуччион потребовал с тебя налог,
Ты заплатил бы его без вопросов.
Ах, я уверен, что они знают тебя! и украли
Святого. Мартину от тебя, Альтопашио,
Святому Михаилу и сокровищу, которое ты потерял;

И ты, этот гнилой сброд, так раздулся, Что гордость теперь считается данью уважения; тем не менее,
Ты сделал их сердца каменно-черствыми за свой счет.

К ПИЗАНЦАМ.

Вы более гладкие, чем горностаи,
вы, пизанские графы, рыцари, девицы и оруженосцы,
Которые думают, расчесывая свои волосы, как проволоку,
Выгнать мужчин Флоренции из их машины.
Вы гибеллинов бесплатно рядом и далеко,
здесь, там, в городах, замках, но и в хлевах,
видя, как галантный в ваших смелых нарядах,
как смело вы смотрите, истинные паладины войны.
Храбры вы, как заяц в погоне,
Чтобы встретить в море генуэзские паруса;
И жители Лукки никогда не видели вашего лица.
Вы - псы с костью вежливости:
Если бы Фолгор не снискал особой милости,
Он бы связал вас со всеми мужчинами, какие только есть.

НА УСМОТРЕНИЕ.

Дорогой друг, не каждая трава распускает цветок;
И не каждый цветок, который распускается, приносит плоды;
И не каждое сказанное слово обладает редкой добродетелью;
И не каждый камень в земле обладает целебной силой:
То хорошо, когда сочно, то когда кисло;
Кажется, что скорбишь, внутри отдыхаешь от забот;
Не всякий факел храбр, что горит в воздухе;
То, что кажется мертвым, все же изливается пламя.
Поэтому мудрому человеку не подобает
Связывать каждую растущую траву,
Или подпирать спину каждым камнем, который он может,
Или давать советы из каждого слова, которое он пытается найти,
Или совершать прогулки за границу с Диком и Дэном:
не без причины я склонен высказывать свое мнение.

О НЕУПОРЯДОЧЕННОЙ ВОЛЕ.

В те времена, когда желание имеет над душой такую власть,
Что разуму здесь нет ни места, ни силы,

Люди часто смеются над тем, что должно вызывать слезы,
И над тяжким трудом кажутся веселыми.

Тот,

кто примет ледяной холод за огонь, несомненно, был бы далек от здравого смысла; и близки
к такому положению те, кто радуется тому, что
должно скорее вызывать смятение в их душе.

Но больше в глубине души мог чувствовать тяжелую боль тот,
Кто подчинил свой разум простой воле,
И безудержно следовал блуждающему импульсу;
Видя, что никакая власть не так богата, как по-прежнему
честное "я", непоколебимое стремление поддерживать,
Следовать достоинству, избегать всего тщетного и дурного.

ПРИЛОЖЕНИЕ III.

Переводы Алессо Донати.

(См. Главу III. стр. 157.)

МОНАХИНЯ.

Завязанный узлом шнур, темную вуаль и серую тунику,
я отброшу в сторону и надену этот наплечник,
Который всегда держит меня здесь замурованной монахиней:
И тогда с тобой, одетая как галантный гей,
С препоясанными чреслами, гибкой и свободной походкой,
я буду бродить по миру, куда нас может занести случай вдвоем.
Я довольна быть рабыней, поваренком;
Это не будет так раздражать меня, как это!

ВЛЮБЛЕННЫЕ.

Нет, уходи сейчас же, но так тихо,
Клянусь Богом, уходи так тихо, любовь моя,
Чтобы этот проклятый негодяй ничего не услышал!
У него острый слух: если он слышит, что я
Поворачиваюсь в постели,
Он крепко сжимает меня в объятиях, опасаясь, что я могу убежать.
Да проклянет Бог того, кто присоединился ко мне к этой лани,
Или надеется в чурлсе найти хороший товар!

ДЕВУШКА.

На пособии я провожу дни в полном одиночестве,

Молодая девушка, оторванная от жизни своей матерью,
Которая охраняет меня ревностью и борьбой:
Но крестом Божьим я клянусь ей,
Если она все еще будет заставлять меня так тосковать,
Я скажу: "Прокляну тебя, зловредная ведьма!"
И швырни свое колесо и прялку к стене,
И лети к тебе, любовь моя, которая принадлежит мне полностью!

ПРИЛОЖЕНИЕ IV.

*Якопоне это детская кроватка, Corrotto, и Кантико дель Аморе
Superardente, переведены на английский стих.*

(См. Главу V. стр. 291 и далее.)

ТРИ СТИХОТВОРЕНИЯ, ПРИПИСЫВАЕМЫЕ ЯКОПОНЕ ДА ТОДИ.

Хотя я и считаю невозможным сохранить хотя бы часть очарования Якопоне в переводе, я сделал версии Рождественской песни, Поэмы Страсти и Гимна Божественной Любви, упомянутые [в главе v., стр. 291-298](#). Метрическая структура первой в оригинале перепутана; но я взял строфу, которая довольно точно следует схеме и воспроизводит точное количество строк. Во втором я заставил себя повторять ту же рифму в конце каждой из тридцати четырех строф, что в итальянском имеет очень прекрасный эффект - звук *ato*. Ни один английский эквивалент не может передать это должным образом. Третье стихотворение, я признаю, действительно непереводаемо. Повторения окончаний с сильными гласными в *руде, are, ezza, ate* не поддаются имитации.

ПРЕСЕПИО.

Твоими великими и славными заслугами,
Мария, Мать, Служанка!
В твоём первенце, новорожденном ребенке
заложена Вся наша жизнь.

Этот милый улыбающийся младенец,
Рожденный для нас, я знаю;
Этот величественный кроткий младенец,
Отдай его нашему поцелую!

Обнимая его,
Мы будем пить блаженство.
Кто мог бы желать более глубокой радости?—

Чище ничего не было.

По твоему прекрасному малышу
Мы сгораем от нетерпения;
Да, сердцем и душой, исполненными благодати,
Тоскуем по нему.
Даруй нам тогда эту молитву; Его лицо
К нашей груди обрати:
Пусть он хранит нас в своей заботе,
На своей груди пребывая!

Мария, в яслях, где
Ты устлала его гнездо,
С твоим дорогим младенцем мы
Хотели бы обрести покой
Тем, кто не может взять его, понимаешь,
Приложить его к своей груди!
Кто будет настолько груб и необуздан,
Чтобы отвергнуть тебя, Девушка?

Подойди и посмотри на ее ребенка,
Уютно устроившегося в сене!
Увидеть его прекрасные руки, широко раскрытые,
лежащие у нее на коленях, чтобы поиграть!
И она укладывает его рядом с собой,
Укрывает его, как может;
Прикладывает свои сосочки к его рту,
Там, где прикоснулись его губы.

У маленького младенца была засуха,
Сосал грудь, которую она давала;
Все, чего он искал, была эта сладкая грудь,
Бульона он не жаждал;
Он прижимался своим крошечным ртом,
Крошечный ротик, который сжимал:
Ах, крошечное дитя,
Приложенное ртом к груди!

Она, прижимая к себе левой рукой
, качала и успокаивала своего мальчика,
И святыми колыбельными
Успокаивала свою игрушку.
Кто, столь грубый, не поднялся бы
, Чтобы узреть Спящую радость небес
?—В какой тьме утонули,
Мертвецы и отступники? —

Маленькие ангелочки вокруг
танцевали и распевали рождественские гимны;
Сочиняя сладкие и правдивые стихи, они
По-прежнему пели о любви;
Призывая святых и грешников тоже
Нежным языком любви;
Теперь, когда высокая слава небес
явлена На этой земле.

Выбираем мы вежливость,
отказываемся от грубости;
Давайте все вместе узрим
спящего там Иисуса.
Земля, воздух, небеса, которые он раскроет,
Цветущий, смеющийся красавец;
Такая сладость, такая благодать
исходили Из его глаз.

О бедный, смиренный род человеческий,
Как ты возвышен!
С божественным достоинством
Воссоединись сейчас!
Даже Дева Мария, она
Вся пораженная, склоняется;
И нам, наследующим грех,
Кажется, что она молилась.

Твоими великими славными заслугами,
Мария, Мать, Служанка!
В твоём первенце, новорожденном ребенке
заложена Вся наша жизнь.

КОРРОТТО.

Посыльный.

Мэри.

Владычица Рая, горе мне,
Твой сын взят, даже он,
Иисус Христос, тот святой, благословенный!
Беги, Леди, посмотри,
Как народ его сдерживает:
мне кажется, они его убили,
Жестоко бичевали, розгами угнетали.
Нет, как это могло случиться?
К безумию никогда не обращался он,

	Иисус, надежда моя: Как они его арестовали?
<i>Посыльный.</i>	Леди, его предали; Иуда продал его и велел выплатить те тридцать крон — Ничтожная выгода там, где лучше всего плохо.
<i>Мария.</i>	Эй, на помощь! Магдалина! Надо мной бушует буря: люди похитили моего собственного сына Христа! Эта весть пронзила мою грудь.
<i>Посланник.</i>	На помощь, Леди! Вставай и беги! Они плюют на твоего сына, И гонят его по городу; Они ведут его к Пилату.
<i>Мария.</i>	О Пилат, не дай Моему сыну быть преданным мукам! Что он невиновен, но с доказательствами я могу протестовать.
<i>Евреи.</i>	Распни! Распни! Кто хочет стать царем, должен умереть. Он отвергает Сенат Нашими законами, о чем свидетельствуют эти. Посмотрим, сможет ли он, верный государству, вынести эту участь; Умрет ли он у ворот, И Бараб будет исправлен.
<i>Мария.</i>	Молю тебя, услышь мою молитву! Подумай о моей боли и заботе! Возможно, тогда у тебя появятся новые мысли и ты изменишь свои поиски.
<i>Евреи.</i>	Выведите воров, ибо они Будут ходить с ним в этот день: Увенчайте его терновым венцом и скажите, что Его сделали царем в шутку.
<i>Мария.</i>	Сын, сын, сын, дорогой Сын! О Сын, мой любимый Сын! Сын, кто прольет покой на Мою измученную грудь? О веселые глаза, милый Сын! Почему Ты молчишь? Son! Сын, почему Ты избегаешь груди своей собственной матери?

Посланник.

Госпожа, взгляни на дерево!
Люди несут это, видите,
Туда, где должен быть истинный Свет,
Поднимитесь по велению человека!

Мэри.

О крест, что ты собираешься делать?
Хочешь ли ты, Сын мой, отменить?
На нем они остановятся, на тебе,
На Том, кто никогда не преступал границы
дозволенного?

Вестник.

Встань, полный горя и упрямства!
Они раздевают твоего сына и ругают;
Народ жаждет пригвоздить
Его к тому кресту, который они надели.

Мария.

Если вы снимете с него одежду,
я увижу его грудь и бедра!
Смотри, как жестокий кнут
Окровавил спину и грудь!

Посланник.

Леди, его рука, распростертая
К кресту, положена:
Она пронзена; головкой огромного гвоздя
они вдавлены в дерево.
Они хватают его за другую руку,
И на дереве разрастаются:
Его муки удваиваются и
Слишком остры, чтобы их можно было
выразить!
Леди, они берут его ноги,
И пригвозждают их к столбу,
Выворачивают каждый сустав и делают
видимым каждое сухожилие!

Мэри.

Я начинаю панихиду.
Сын, единственная защита моей жизни!
Сын, кто оторвал тебя отсюда?
Милый сын, мой обласканный Сын!
Гораздо лучше было бы, если бы они
вырвали Мое сердце,
Чем через твой крест отдать
тебя таким обездоленным!

Христос.

Мать, почему ты так плачешь?
Ты наносишь мне смертельный удар.
Видеть твои слезы, твое Безграничное горе
разрывает мою грудь.

Мэри.

Сын, кто породнил нас двоих?
Сын, отец, верный муж!

Христос.

Сын, кого убило твое тело?
Сын, кто тебя подавил?
Мать, зачем причитать и упрекать?
Я хочу, чтобы ты остался,
И служил тем испытанным товарищам, которых
я спас среди остальных.

Мэри.

Сын, не говори мне этого!
С радостью бы я висел с тобой,
Пронзенный на кресте, и был
рядом с тобой, умирая благословенным!
Одна могила должна вместить нас двоих,
Сын боли твоей матери!
Мать и Сын остаются
угнетенными одним и тем же роком!

Христос.

Мать, сердце мое полно скорби,
я повелеваю тебе встать и пойти
К Джону, моему избраннику! - так
признался твой сын.

Джон, это видит моя мать:

Прими ее из милосердия:

Нежно лелей ее:

Меч пронзил ее грудь.

Мария.

Son! Ах, душа твоя улетела!
Сын одинокой женщины!
Сын низвергнутого!
Сын, отравленный заразой греха!
Сын белого румяного веселья!
Сын, не имеющий ни пары, ни равных!
Сын, кто поможет мне здесь,
Сын, покинутый тобой, в беде!
Сын, белый и прекрасноликий!
Сын чистой веселой грации!
Сынок, почему это дикое место,
Этот мир, Сынок, ты так ненавидишь?
Сын, милый и обходительный Сын!
Сын скорбящего!
Сын, почему ты погубил
До смерти этот народ, лишенный
благословения?
Джон, мой новый сын, посмотри,
Твой брат замерз!
Я чувствую предсказанный меч,
О чем свидетельствуют пророчества.
Вот, Сын и мать убиты!
Суровая смерть настигла этих двоих:

Мать и Сын, они опираются
На один крест, обнявшись.

На этом жалкий перевод заканчивается. Но я хотел бы вызвать из глубин памяти какое-нибудь эхо голоса, который я слышал в Перудже одним темным вечером Страстной пятницы, когда тот пел Покаянные псалмы. Это заставило меня почувствовать, какого рода *Corrotto*, распеваемое братствами Умбрии. По этому случаю псалмы исполнялись в монотонном ритме мелодично простых очертаний тремя солирующими голосами по очереди — сопрано, тенором и басом. В конце каждого псалма гасла свеча перед главным алтарем, пока в проклятой душе не угасал весь свет, надежда и духовная жизнь. Сопрано, выдержавшее партию пафоса, обладало полнотой мощной мужской груди и гортани, высотой женского и тембром мальчишеского голоса. Казалось, он мог делать то, что хотел, продлевая и поддерживая ноты, с замечательными эффектами *крецендо* и *диминуэндо*, переходящими от самого дикого и пронзительного *форте* к нежнейшему *пианиссимо*. Он был спрятан на чердаке органа, и пока он пел, органист поддерживал его крик протяжными дрожащими аккордами и глубокими стопами в диапазоне. Вся церковь трепетала от вибраций то нарастающей, то затихающей мелодии; и эмоциональный трепет был таким, как будто душа Христа или Марии говорила сквозь тьму к нашим сердцам. Я никогда больше не слышал, чтобы сопрано такого рода пело в такой совершенной гармонии или с такой чистой интонацией. Драматический эффект, создаваемый контрастом между этим сопрано и басом и тенором, был простым, но чрезвычайно поразительным. Англичане, знакомые с кафедральной музыкой, возможно, получили несколько схожее впечатление от более сложного мотета Мендельсона на псалом ххii. Я думаю, что, когда умбрийская хвала стала драматичной, части в таком гимне, как *Corrotto* Якопоне, должно быть, распределялись в манере этих перуджийских богослужений в Страстную пятницу. Голос Марии, несомненно, принадлежал сопрано; голос евреев, возможно, басу; голос Христа и, возможно, также посланника, тенору. И вполне возможно, что ритм был почти идентичен тому, что я слышал; ибо в нем были все признаки почтенной древности и народной искренности.

Теперь я перехожу к Гимну Божественной Любви, который Трезатти озаглавил *Cantico dell'Amore Superardente* (Книга vi. 16). Она состоит из трехсот семидесяти строк, все из которых я перевел, хотя здесь я довольствуюсь некоторыми выдержками:

О милосердие!
Зачем ты так ранил меня?
Почему ты разбиваешь мое сердце,
Мое сердце, которое горит Любовью?

Оно горит, пылает и не находит места для ночлега;
Оно не может летать, потому что так крепко связано;
Оно тает, как воск, перед тем как погаснет пламя;
Живое, оно умирает; теряет сознание, бесследно растворяется;
Молится о силе пролететь хоть немного;
Оказывается в раскаленной добела печи;
Ах я, в этом болезненном положении,
Кто, что поглощает мое дыхание?

Ах, так жить - значит умереть!
Так раздувай пламя Любви.

Или до того, как я вкусил Иисуса, я умолял
Любить его, мечтая о чистых наслаждениях, чтобы доказать это,
И пребывать в мире среди сладких вещей, полных меда,
Вдали от всякой боли на тех чистых высотах вверху:
Теперь я нахожу другие муки, чем искал;
Я не знал, что мое сердце разорвется от любви!
Нет никакого изображения
Хотя бы подобия моего бедственного положения!
Я умираю, утонув в восторге,
И живу, потеряв сердце в Любви!

Потеряно мое сердце, исчез весь мой разум,
Моя воля, мои симпатии и все чувства;
Красота - всего лишь мерзкая грязь, которой избегают глаза;
Мягкое веселье и богатство - не что иное, как вред;
Одно дерево любви, усыпанное плодами, но одно,
Укрепленное в моем сердце, дает мне пищу:
Ежечасно оттуда посылаются,
С силой, которая никогда не устает
, Но все еще меняется, желания,
Сила, разум, дары Любви.

.....

Пусть никто не упрекает меня тогда, никто не порицает,
Если любовь столь великая доводит меня до безумия!
Какое сердце от любви защитит ее крепость?
Настолько поработанное, какое сердце от любви будет надеяться спастись бегством?
Подумайте, как могло бы какое-нибудь сердце не разбиться и не растерзаться,
Или не вынести интенсивности этого пламени? —
Мог бы я быть только
Благословлен какой-нибудь душой, которая знает,
Жалеет и чувствует горе,
Наполняющее мое сердце Любовью!

О, небо, о, земля взывает, взывает о да,
И все сущее кричит, что я должен любить именно так!
Каждый взывает: —Всем сердцем к той Любви лети,
Любящий, кто стремился обнять тебя, влюбленный;
Той Любви, которая ради твоей любви искала и вздыхала,
Чтобы привлечь тебя к себе, Он создал нас!—
Такая сияющая красота,
Такая доброта, такой восторг,
Проистекает из этого святого света,

Лучится в моей душе от Любви!

.....

Ради тебя, о Любовь, я теряю время, теряя сознание!
Я брожу, громко призывая быть с тобой!
Когда ты уходишь, я умираю день за днем;
Я стону и рыдаю оттого, что ты рядом со мной;
Когда ты возвращаешься, мое сердце переполняется; Я молюсь
полностью преобразиться в тебе!
Тогда не откладывай!—Ах я!
Любовь соизволила принести мне благодать!
Заключает меня в свои объятия,
Поглощает мое сердце Любовью!

.....

Любовь, Любовь, ты сразила меня наповал, сильно ранила!
Никаких слов, кроме Любви, Любви, Любви! могу ли я их произнести!
Любовь, я един с тобой, чтобы больше не расставаться!
Люби, Люби, только тебя я буду обнимать вечно!
Люби, Люби, сильная Любовь, ты заставляешь меня парить
Ввысь! мое сердце расширяется; от любви я трепещу;
Ради тебя я падаю в обморок и дрожу,
Люблю, хочу жить с тобой!
Люби, если ты сильно любишь меня,
О, сделай так, чтобы я умерла от Любви!

Люби, Люби, Люби, Иисус, я бороздил моря!
Люби, Люби, Люби, Иисус, Ты вел меня!
Люби, Люби, Люби, Иисус, дай мне покой!
Люби, Люби, Люби, Иисус, я воспламенен тобой!
Люби, Люби, Люби, Иисус! Освободи меня От диких волн!
Сделай так, чтобы я, Любовь, вечно пребывал в объятиях тебя!
И преобразиться в тебе,
В истиннейшем милосердии,
В высшей истине,
В чистой преобразованной Любви!

Люблю, Люблю, Люблю, Люблю, мир восклицает и плачет!
Люблю, люблю, Люблю, Люблю все, что отвечает на этот крик!
Любовь, Любовь, Любовь, Любовь, ты так глубока, так высока:
Тот, кто обнимает тебя, тоскует по тебе еще безумнее!
Любовь, Любовь, ты - круг, подобный небу;
Тот, кто входит, вечно горит твоей любовью!
Паутина, гав, это ты; тот,
Кто облачается в тебя, познает
Такую сладость, обходительность,
Что все еще кричит: "Люблю, Люблю!"

Любовь, Любовь, Любовь, Любовь, ты причиняешь мне такую сильную боль!
Любовь, Любовь, Любовь, Любовь, как мне вынести эту боль?
Любовь, Любовь, Любовь, Любовь, ты по-прежнему наполняешь мое сердце!
Любовь, Любовь, Любовь, Любовь, я чувствую, что мое сердце должно разорваться!
Любовь, Любовь, Любовь, Любовь, ты меня так ограничиваешь!
Люби, Люби, Люби, Люби, поглоти меня ради Любви!
Любовь-источник, сладкая на вкус!
Любовь, моя влюбчивая Любовь!
Любовь, моя восхитительная!
Поглоти мою душу Любовью!

Люблю, Люблю, Люблю, Люблю, мое сердце так расколото!
Любовь, Любовь, Любовь, Любовь, какие раны я чувствую, какое блаженство!
Любовь, Любовь, Любовь, Любовь, я в восторге от небес!
Люби, Люби, я восхищен твоей красотой!
Люби, Люби, жизнь - ничто, за меньшее, чем ничего не дается!
Люби, Люби, другая жизнь едина с этой!
Твоя любовь - жизнь души!
Расставаться с тобой было смертельной мукой!
Ты заставляешь ее падать в обморок и изнывать,
В Объятиях, переполненная Любовью!

Люби, Люби, Люби, Люби, о Иисус влюбленный!
Люби, Люби, я бы хотел умереть, обнимая Тебя!
Люби, Люби, Люби, Люби, о Иисус, Супруг души моей!
Любви, Любви, Любви, смерти я требую от тебя!
Люби, Люби, Люби, Люби, Иисус, возлюбленный мой, так
Верни меня, позволь мне преобразиться в тебе!
Где я? Люби! Ах, я!
Иисус, надежда моя! на тебя
Уповаю я, Влюбленный мальчик!

ПРИЛОЖЕНИЕ V.

Отрывки, переведенные из "Морганте Маджоре" Пульчи.

(См. [Главу VII. стр. 444](#) и *последующие*) Морганте XVIII. 115.

Ответил Маргутте: "Друг, я никогда не хвастался:
я верю в черное не больше, чем в синее,
Но в жирных каплунов, вареных или, может быть, жареных;
И иногда я верю также в масло,
В пиво и сусло, в которых поджаривается косточка;

Острые напитки я считаю верными больше, чем сладкие;
Но больше всего я верю старому вину,
И считаю спасенным того, кто твердо верит в это.

"Я верю в тарталетки и пирожные;
Одно - мать, другой - ее сын:
Идеальный патерностер - это часть
печени, обжаренная ломтиками, тремя, двумя или одной;
Которые также начинаются с первичной печени:
И поскольку я сухой, а Фейн выпил бы бочку,
Если Магомет запрещает виноградный сок,
я считаю его кошмаром, фантомом, обезьяной.

"Аполлон - не что иное, как бредовое видение,
И, возможно, тривиальный полуночный призрак;
Вера, как и зуд, - это не что иное, как безумное видение". улавливаю; в какой редакции
нуждается это предложение, вы сами решите, не спрашивайте ректора:
Чтобы не тратить слов, вы можете без обиняков
Назвать меня таким же еретиком, как Гектор:
я не позорю свою родословную, и, на самом деле,
я не капуста для какого-либо вероучения.

"Вера - это то, что человек понимает, это, то или иное!
Тогда посмотрите, какого рода вероучению я обязан следовать:
Ибо вы должны знать, что греческая монахиня была моей матерью,
моим отцом в Брусе, среди турок, моллой;
Сначала я сыграл ребекку и пошутил
О Троянской войне, польстил Аполлону,
Восхвалял Ахилла, Гектора, прекрасную Елену,
клянусь, не один раз, а двадцать тысяч раз.

"Затем, устав от моей легкой гитары,
я надел военный лук и колчан;
Однажды в мечети Я отправился на войну,
И прострелил печень своему серьезному старому папочке:
Затем я опоясался этим ятаганом до пояса,
И странствовал по морям, сушам, городам и рекам,
Принимая в товарищи в каждом святом деле
Совокупные грехи греков и турок.

"Это почти то же самое, что все грехи ада!
Во мне по крайней мере семьдесят семь, смертный;
Лето и зима в моей груди набухают:
Угадай теперь, сколько простодушных людей толпится у портала!
Я прекрасно знаю, что совершенно невозможно,
Если бы мир никогда не кончался, сообщить обо всех

преступлениях, которые я совершил только в этой жизни;
Каждый предмет тоже занесен в каталог и известен.

"Прошу тебя, послушай минутку;
Клубок распутается в мгновение ока: -
Когда у меня есть деньги, я гей, как любой другой". линнет,
Играй с тем, кто звонит, режься в карты и кидай кости;
В любое время и в любом месте, или в этом кроется дьявол,
Послужи мне для игры; Я потратил на этот единственный порок
Славу, поставил на кон свое состояние — свой сюртук, рубашку, бриджи;
Надеюсь, этот экземпляр удовлетворит твои желания.

"Не спрашивай, каким фокусам жонглеров я учу на ящиках!
Или будут ли шестерки подавать мне, когда я сделаю колл,
Или выпадет туз вверх! — Лисы соединяются с лисами;
Одна и та же подача бьет по нашим пальцам, всем до единого!—
Возможно, я не знаю, как обчистить докси?
Возможно, я не умею жульничать, жеманничать, надувать, орать?
Возможно, я никогда не учился скороговорке на сленге?—
Я знаю каждый трюк, каждый ход и возглавляю банду.

"Обжорство после азартных игр - мое главное удовольствие.
Здесь надлежит быть образованным и мудрым,
Чтобы оценить достоинства
фазана, куропатки, домашней птицы; опытным взглядом
Отмечать каждую часть, каждое блюдо на досуге,
Выискивая, где лежит нежный ломтик или лакомый кусочек;
И раз уж я коснулся этого вопроса, я расскажу вам,
как лучше всего смазать жиром челюсти и набить брюхо.

"Если бы я только мог показать вам, как я поливаю,
Если бы вы видели, как я поворачиваю вертел и половник,
Вы бы поклялись, что у меня непревзойденный вкус!
Из каких ингредиентов готовят кровяные колбасы?
Не пригорает и не пропадает даром,
Не пережаривается и не замораживается в колыбели,
Готовится до готовности, сочный, не обмазывается маслом,
гладкий, пухлый и набухающий!— Разве ты не слышишь, как они шипят?

"Насчет жареной печени теперь примите мои слова:
Для нее нужно пять кусочков — сосчитайте их на пальцах;
Она должна быть круглой — имейте это в виду, прошу вас!—
Используйте огонь с той или иной стороны, чтобы обжаривание травмировало!
Будьте осторожны, чтобы не смахнуть жир,
который сохраняет тушеное мясо мягким, пока оно остывает;
Вы должны разделить его на две части и проследить, чтобы

каждой части было поровну.

"Оно не должно быть слишком большим; но есть пила—
не поспешите- пудинг из чулок и куртки:
Теперь запомните меня, ибо я устанавливаю закон —
Не пережаривайте кусочек в пакете;
Он должен расплавиться, не доевшись и сырым,
Как спелый осенний инжир, когда вы наброситесь на него:
подавайте его с шипением, а затем сдобрите таборы
специями и апельсиновой цедрой, чтобы завершить ваши труды!

"У меня есть сотня советов для вас. осторожно!
Но поверьте мне на слово, рагу и пироги
Являются настоящим испытанием кулинарной науки:
Теперь минога — вы не поверите своим глазам,
Увидев ее тушеное мясо и сальми, насколько они разнообразны!
И все же мудрые знают и исчисляют их.—
У настоящего гурмана семьдесят два блюда,
не считая нескольких моих собственных дополнений:

"Если упустить одно, блюдо испорчено, это само собой разумеется:
даже небеса не спасут испорченное блюдо!"—
С этого момента и до полудня я бы заморозил тебя
секретами моего искусства, если бы осмелился болтать!—
Когда-то я держал гостиницу в Коринфе и хотел
публично поспорить по этому поводу.—
Но мы должны оставить этот момент, потому что это отвлечет вас
От рассказа о другой кардинальной добродетели.

"Только к F относятся эти откровения;
Только подумайте, что будет, когда мы приедем в R!
Я пашу (без глупостей) на осле, кассиоваре,
Быке, верблюде — любом другом причудливом животном.
Тысячу костров, тюрем, клянусь лордом Гарри,
Мои проделки заслужили, и кое-что еще более уродливое:
куда не проходит моя голова, я сую свой хвост,
И что мне нравится, так это слушать, как ругаются добрые люди.

Водите меня на балы, на банкеты, на проветривание;
Я буду выполнять свой долг там руками и ногами:
Я груб, назойлив, зануда и дерзок;
С друзьями я сяду не меньше, чем с врагами:
К стыду своему я попрощался; и я не жалею
заискивать, как дворняжка, когда получаю пинки,
Но рассказываю свою историю и расхаживаю взад и вперед,
И с тысячей выдумок за корону подвигов.

"Нет нужды спрашивать, держал ли я гусей." на травке
Готовила тушеный чернослив, учила котят играть.
Предположим, тысяча — вдова, жена и девушка:
осмелюсь сказать, это примерно моя цифра.
Когда я случайно прохожу мимо женщин,
шесть из каждых пяти становятся моей добычей;
Я делаю милых девушек такими чертовски хитрыми, что
они сбивают с толку медсестру, горничную, дуэнью.

"Три моих моральных качества таковы —
Обжорство, игра в кости, как я уже сказал, и пьянство:
Но, поскольку мы осушим бочонок до осадка,
послушаем теперь четвертое и главное, на мой взгляд.
Не нужно ни крючьев, ни лестниц, ни ворон, ни ключей,
обещаю, там, где мои руки! Не моргнув глазом,
я носил крест и митру на лбу —
Не папы римского и не священника, а нечто гораздо более ужасное!

"Шурупы, напильники и джемми — мой товар в торговле,
пружины, отмычки — всего больше, чем я могу перечислить;
Веревочные и деревянные лестницы, рычаги, тапочки из
бесшумного войлока - мое запатентованное изобретение, -
Заглушающее все уши, где бы ни находились мои ноги;
Я смастерил их так, чтобы они соответствовали намерениям моего разума;
и огонь, который сам по себе не вызывает ни малейшего беспокойства. свет доставляет
удовольствие,
Но когда я плюю на него, он вспыхивает и дрожит.

"Увидь меня только в церкви, одинокую и резвую!
Я больше склонен к ограблению алтаря,
Чем замерщики, когда они чуют бочонок виски;
Тогда я бегу к ящику для подаяний и не колеблюсь:
Жертвоприношения - моя страсть; хотя это и рискованно,
С крестом и чашей для причастия я никогда не колеблюсь,
Но снимаю распятия и убираю их —
Девственницы, святые и статуи, вы их знаете!

"В свое время я, может быть, подмел целый курятник"
И если ты видел, как я ворую кучу белья,
Ты бы поклялся, что никогда горничная или домохозяйка-гей
Не смогла бы убрать это так элегантно и лихоимно!
Если ничего, Морганте, не осталось, кроме цветущего мая,
Чтобы раздеться, я краду его — я не могу удержаться от вспышки!
Я никогда не видел разницы между твоим и моим:
Все вещи, с самого начала, были божественными эффектами.

"Но до того, как я научился воровать таким образом потихоньку,
я промышлял на шоссе так же дерзко, как и любой другой;
Я бы ограбил самого большого святого в округе —
Если *они* есть святые над нами — за гроши;
Но, любя мир и справедливое спокойствие,
я оставил убийство многим:
Не то чтобы моя воля была слаба — я бы скорее сказал,
Потому что воровство, смешанное с убийством, не окупается.

"Теперь улыбайтесь моим добродетелям!
Одному Богу известно, умею ли я подделывать:
Я превращу букву "Н" в греческий Апсилон —
Вы не могли бы написать аккуратнее, красивее "У"!
Я переворачиваю страницы книги и набираю
новые рубрики для новых глав, меняю кубик,
Меняю название, обложку, указатель, имя — поэт,
написавший стихи, которые я подделываю, не узнает об этом.

"Ложные клятвы и лжесвидетельства стекают
с моих губ мягкими и сладкими, как мед,
Спелый инжир или красиво подрумяненные макароны,
Или что-нибудь естественное и забавное:
Предположим, они размозжат мозги какому-нибудь бесхитростному графу или клоуну;
Все едино; оторвите головы, кричу я, и уберите мои деньги в карман!
Я положил начало многим раздорам и пререканиям,
И оставил их в неразберихе.

"С готовыми деньгами я всегда устраиваю скандал:
Клятв у меня в запасе предостаточно;
Каждый святой снабжает мою речь каким—нибудь отборным приемом;
Я излагаю их рядами от А до Я:
Во лжи никто не сравнится со мной;
Правда всегда противоположна тому, что я сказал: -
Я хотел бы видеть больше огня, чем земли или воды,
На небесах и земле ничего, кроме чумы, голода, резни.

"Не воображайте, что я трачу свое свободное время на пост, молитвы и болтовню,
Или благотворительность!
Чтобы не показаться чопорным, я прошу милостыню от калитки к калитке,
И всегда произношу что—нибудь раздражающее:
гордый, завистливый, надоедливый и назойливый -
Этот характер я лелеял с детства;
За семь смертных грехов и все другие
Пороки я стал им братом!

"Чтобы я бродил по миру, пересекал запреты и границы,
надев капюшон, и никогда не боялся сбиться с пути;
Милый и чистый, как комок навоза,
я оставляю свой след, как слизни, куда бы я ни забрел,
И не пытайся спрятать этот скользкий самописец:
вероисповедания, обычаи, друзей я теряю изо дня в день;
Меняю кожу и климат, как мне больше подходит,
Ибо я был злом даже в гнезде.

"Я оставил нераскрытой целую длинную главу
бесчисленных грешков в беспорядке:
Если бы я перечислил каждое преступление и похоть,
Мешанина моих грехов могла бы заставить вас роптать:
Это заняло бы отныне до Июнь, чтобы развеять пыль,
Если бы мы начали падать в эту кучу грязи;
Единственное, что я хотел бы, чтобы ты все еще помнил -
я никогда в своей жизни не предавал друга".

МОРГАН XXV. 119.

Есть дух, ростом с Астаротте,
Мудрый, ужасный и чрезвычайно свирепый;
В глубоких темных пещерах Ада он скрывается от посторонних глаз:
Не гоблин, а дьявол гораздо чернее его. —
Малагиги призвал его однажды глубокой ночью,
И воскликнул: "Как поживает Ринальдо, скажи мне!
Тогда я скажу, что еще я хотел бы, чтобы ты сделал;
Но не смотри на меня с таким мрачным выражением лица!

"Если ты исполнишь мою просьбу, я заявляю, что
я никогда не позову и не заклинаю тебя силой,
Но клянусь, после моей смерти я сожгу ту книгу,
Которая одна может заставить тебя в свое время:
Так что отныне ты будешь жить свободным, как воздух". —
При этом дьявол зазнался и прибегнул
к угрожающим уловкам, и не уступил бы ни дюйма,
если бы может быть, ему удастся заставить мастера вздрогнуть.

Но когда он увидел, что кровь Маладжиджи взбудоражена,
намереваясь блеснуть своим ужасным искусством,
И низвергнуть его в какую-нибудь могилу книгой и словом,
Он, внезапно вздрогнув, раскрыл свои карты
И воскликнул: "О твоей воле я еще ничего не слышал".
Тогда Маладжиджи ответил: "В какой части

сейчас Риччардетто и Ринальдо?
Скажи всю правду, или ты раскаешься, я клянусь!"

МОРГАН XXV. 135.

Сказал Астаротте: "Этот пункт остается неясным,
Если бы я не обдумывал его всю ночь;
И мои лучшие суждения не были бы надежными; —
Пути небес для нас все пройдены,
Наш взгляд на грядущие вещи не более точен,
Чем у мудрецов, смотрящих на солнце;
Ибо ни человек, ни зверь не сбежали бы из Ада,
Если бы наши крылья не были укорочены при падении.

"Из Ветхого Завета я могу многому научить,
И о том, что произошло в минувшие дни. ;
Но все недоступно нам:
Есть только одна Сила, которая видит с высоты,
Как в зеркале перед собой, все и каждого,
прошрое, настоящее и отдаленное будущее:
Тот, Кто сотворил все, что есть, один знает все,
И Сын не ведает, что случится.

"Поэтому я не мог без напряженных размышлений
Рассказать тебе о предначертанной судьбе Шарлемана: —
Знай, что воздух вокруг нас сейчас густ
От духов; в их руках я вижу, как они напрягаются
Астролябия, календарь и табличка, откуда
Можно читать на небесах знаки раздора и проклятия —
Кровь и измену, переворот и войну,
которым угрожает Марс в угловом знаке Скорпиона.

"И для твоего лучшего понимания, он
соединен с Сатурном в асценденте, настолько
Заряженный всемогущей злобой,
Что во всех войнах при Турне было меньше горя.
Мы увидим массовые убийства многих народов,
С ужасными бедствиями в смятении,
И сменой государств и могущественных царств; ибо я
знаю, что эти знамения никогда не имели обыкновения лгать.

"Я не знаю, сосредоточил ли ты свои мысли
На тех кометах, которые появились в последнее время,
Вера, Доминус и Аскон, которые принесли с собой
Измены, войны и раздоры, на которые указывают,

Чреватые смертями принцев и знати?
Они тоже никогда не фальсифицировали слово судьбы.
Так что, судя по тому, что я узнаю и вижу,
то, что я говорю, и даже хуже, похоже на то, что должно быть.

"Что Джано с Марсилио планировали раньше,
я не знаю, поскольку не думал об этом:
Но он, мне кажется, тот же, каким был раньше;
Поэтому это не нуждается в предсказаниях:
его ждет место в центре ада;
И, если я правильно понимаю книгу его жизни,
Эта злая душа очень скоро отправится
Оплакивать свои грехи в вечном аду". горе.

Тогда заговорил Малагиги: "Кое-что из того, что ты сказал,
Заставляет мой разум все еще сомневаться,
Что некоторые вещи скрыты даже от Сына;
Я не могу постичь Этого твоего темного изречения.
Затем Астаротте: "Ты, кажется, читал
, Но плохо свою Библию, или забыл ее слова;
Ибо, когда Сына спросили о том великом дне,
Только Отец знает, Он тогда сказал.

"Запомни мои слова, Малагиги!
Сейчас, если хочешь, ты услышишь теологию дьявола:
Тогда иди к своим церковникам и разъясни это.
Вы говорите: три личности в одном существе,
Одна субстанция; и этого мы тоже придерживаемся:
Одна безупречная, чистая, несмешанная деятельность: —
Поэтому из сказанного выше следует,
Что только это вы все обожаете.

"Единый движитель, из которого исходит все движение;
Единый порядок, из которого возникает весь порядок;
Одна причина, из-за которой возникают все причины;
Одна сила, из которой вытекают все силы и энергии;
Один огонь, в котором удерживаются все сияния;
Один принцип, который подразумевает каждая истина;
Единое знание, откуда дана вся мудрость;
Единое Благо, создавшее все благо на земле и небесах.

"Это тот Отец и тот древний Царь,
Который сотворил все сущее и может все познать,
Но не может изменить Свой собственный мудрый порядок,
Иначе рухнули бы и небо, и земля.
Потеряв Его дружбу, я больше не могу

устремиться к зеркалу, где наше горе,
Возможно, теперь ясно видно;
Хотя будущего я никогда не знал.

"Если бы Люцифер знал, какой будет судьба,
Он не принес бы этих плодов опрометчивости;
И он не погубил бы вечность,
Стремясь к своему царственному положению на Севере;
Но, будучи бессильным все увидеть,
Он и все мы были прокляты под небом и землей;
И поскольку он был первым, кто согрешил, он первым
пал в Джудекке, и ему до сих пор приходится хуже всех.

"И мы не стали бы тщетно искушать всех блаженных,
Которые сейчас восседают, увенчанные звездами, в Раю,
Если бы, как я сказал, завеса по велению Бога
Не опустилась перед нашими мысленными очами;
И этот Святой, первый и лучший из Святых,
Не был бы искушаем, как свидетельствует ваше Евангелие,
И вознесен сатаной на вершину,
где в последний раз он увидел Свое чудо.

"И поскольку Он не делает ничего плохого,
И все было ограничено установленными постановлениями,
И то, что Он создал, все еще присутствует с Ним,
Будучи установлено на справедливых предпосылках,
Знай, что этот Господь не раскаивается в Своей воле;
Нет, если кто-то говорит, что произошли изменения, он видит
Ложь за истину, в слепоте чувств и суждений,
Ибо то, что есть сейчас, было в изначальном разуме".

"Расскажи мне", - тогда ответил Малагиги, - "Подробнее,
Поскольку ты ангел". мудрый и рациональный!
Если тот Первопроходец, которого мы все обожаем,
В глубине Своей тайной души предвидел ваше падение,
Если время и час были предвидены заранее,
Его приговор должен быть признан тираническим,
Лишенным как справедливости, так и истинного милосердия;
Поскольку, созидая и проклиная, Он

"Предвидел, что вы будете хрупкими и сформированными во грехе";
Несмотря на то, что вы называете Его справедливым и жалким,
И не было места, как вы говорите, прощению, чтобы победить: —
Это делает нашего Бога сторонником тех, кто
Ангелы, которые удерживали врата рая внутри,
Которые отличали истину от лжи, различая таким образом,

Какая сторона преуспееет, какая проиграет,
И не сбивались, подобно вам, с пути истинного вместе с Люцифером.

Астаротте, подобно дьяволу, бушевал от боли;
Затем воскликнул: "Что праведный Саваоф любил
Михаила не больше, чем Люцифера; и не сделал он Каина
Более склонным, чем Авель, проливать кровь брата:
если один, чем Нимрод, был более горд и тщеславен,
Если другой, совсем не похожий на Гавриила, поклявшегося, что
Он не будет ни каяться, ни возносить псалмы к небесам,
Это была свободная воля, осуждавшая обоих непрощенными.

"Это была единственная причина, которая проклинала нас всех:
Более того, Его милосердие дало нам полный срок,
В течение которого нам было даровано избежать грехопадения,
И покаянием усугубить наше преступление;
Но теперь мы отпали от благодати безвозвратно:
Справедлив был наш приговор от этого возвышенного Судьи;
Его предвидение не сократило наш день благодати,
Ибо своевременное раскаяние всегда находит место.

"Справедлив Отец, Сын и праведно Слово!
Его справедливость с великой милостью был комбинированным:
из-за гордости не более неблагоприятность мы ошиблись;
это был наш грех злокачественных и недобрый:
не имеет угрызений совести нашего упорного назначения, перемешивают,
видя, что Зло питается в виду
и тех, кто знал хорошо, и были
Untempted, ни разу не был изменен на ярмарке.

"Адам не знал природу греха;
поэтому его изначальная ошибка была прощена,
потому что искушитель взял его в джин:
только его непослушание разгневал небеса;
поэтому, хотя и изгнан из Эдема, он мог заслужить
благодать, когда покаяние от всего сердца изгнал
нечестивых, с миром до конца своих рознь,
и милости и в вечной жизни.

"Но ангельский характер, раз так коверкал,
может никогда больше не вернуться к чистоте:
он согрешил с наукой и поврежденные вкус:
откуда в отчаянии неизлечимых мы сжигаем.
Теперь, если что мудрец ответил и не поднял
свой голос, когда Пилат спросил его, чтобы узнать
, в чем истина, правда была на его стороне;

это невежество было вполне обоснованным.

"Пилат был потерян, потому что в хорошо
он упорно не тогда, когда он умыл руки;
и Иуда, тоже за выкуп упал,
потому что, хотя кающиеся наконец, он запретил
надежду, без которой ни души вырывается из ада:
его гибели нет Ориген должен отменить,
ни кто Иуде дать то, что предназначается для Иуды—
in diebus Illuc salvabitur Иудейский.

"Поэтому сначала власть на небе, который знал
Все, чрез Которого все было также сделано:
изготовление и проклинающим нас, он по-прежнему был верен,
на правду и справедливость все его работы заложен:
прошлое и будущее присутствуют в его поле зрения;
для этого должно следовать, так как я в другом месте говорит,
что весь мир перед его лицом стоит врать,
от кого исходит сила, силу, энергию.

"Но теперь, когда ты обязал меня рассказать,
Мой учитель ты, о причине нашего несчастья,
Ты хотел бы услышать, почему Тот, кто правит судьбой,
И нашим падением предвидел каждое обстоятельство,
Трудился напрасно и сделал нас отверженными? —
Запечатана эта рубрика, закрыта от любого взгляда,
Приберегается для Него, Господа Победоносца:
я не знаю, я могу ответить только так!

"Я говорю это не для того, чтобы подвергнуть твой разум доказательствам;
Но поскольку я вижу, что люди
Плетут из этой нити сомнений туманную гав,
Стремясь узнать; хотя они и не могут знать,
Откуда течет Нил — Дуная недостаточно!
Уверяй свою душу и не спрашивай, как и когда,
Что небесный верховный Владыка, как учил Псалмопевец,
справедлив и истинен во всем, что он совершил.

"То, о чем я говорю, известно не
Поэту или пророку, моралисту или мудрецу:
Однако смертные в своей самонадеянности пытаются
выстраивать иерархии ступень за ступенью!
Вождем среди Серафимов был я;
Но я не знал, что на многих изученных страницах
написали Денис и Григори!— Воистину, те,
Кто рисует небеса после земли, сбьются с пути!

"Но прежде всего, смотри, что тобой не руководят
эльфы и блуждающие духи, коварная порода,
Которые никогда не говорят ни слова правды, но сеют
сомнение и подозрительность в разуме слушателя;
Их цель - причинить вред глупцам, которые плохо соображают:
И, запомни это хорошенько, они никогда не были ограничены
стеклом или водой, но обитают в воздухе,
Разыгрывая свои шалости здесь, там и повсюду.

"От уха к уху они передают, и это их хваленое достоинство
Всегда создавать вещи. кажется, что это не так:
Ибо кто—то наслаждается забавами, насмешками и увеселениями;
Кто-то занимается наукой; кто-то притворяется, что показывает,
Где сокровища скрываются в каком-то забытом пристанище:
Другие, более серьезные, знают будущее заранее: -
Но теперь я дал тебе достаточно намеков, чтобы сказать
, Что вежливость можно найти даже в аду!"

МОРГАН XXV. 282.

И когда Ринальдо узнал все, что ему было нужно,
- Астаротте, - воскликнул он, - ты настоящий друг,
И отныне я действительно связан с тобой!
Вот что я говорю истинно: если воля Божья изменится,
если божественная благодать уступит настолько,
что отменит небесный указ, изменит
Его уставы, приговоры или высочайшие постановления,
я буду помнить об этих твоих заслугах.

"Большого в настоящее время я дать не могу:
Душа возвращается к Тому, от кого она отлетела:
Остальным из нас, ты знаешь, не жить!
О высшая любовь, редкая вежливость и новизна". —
Я не сомневаюсь, что все мои друзья верят, что
этот стих принадлежит Петрарке; и все же это правда,
Ринальдо сказал это очень давно:
Но кто не грабит, тот, знаете ли, называется мошенником.—

Сказал Астаротте: "Спасибо за вашу добрую волю!
И все же эти ключи будут потеряны для нас навсегда:
Государственная измена была нашим преступлением, неизмеримым злом.
Трижды счастливые христиане! Одна маленькая слеза может разорвать
Ваши узы!— Один вздох, посланный сокрушенной волей:
Господи, только перед Тобой я согрешил!—Но никогда

мынеобретем благодать: мы согрешили однажды; теперь мы лежим,
Приговоренные к аду на всю вечность.

"Если бы по прошествии, скажем, нескольких тысяч миллионов веков
у нас могла бы быть надежда еще раз увидеть
Хотя бы искорку той Любви, эту боль, которая бушует
Здесь, в сердцевине, едва ли можно было бы счесть болью!—
Но зачем комментировать такие унылые страницы?
Напрасно желать того, чего никогда не может быть.
Поэтому я намереваюсь с вашего любезного одобрения
сменить тему нашего разговора".

МОРГАН XXV. 73.

То, что предопределяет Бог, не является случайным чудом.
Были замечены следующие чудеса и знамения на небесах;
Ибо солнце внезапно стало мертвенно-бледным,
И облака с проливным дождем пролетели между ними,
Бормоча тихую прелюдию к своему раскату грома,
Как когда Юпитер сотрясает мир ужасной хандрой:
Следующий ветер и ярость, град и буря, шипение
Над землей и небесами — Боже милостивый, что это за рок?

Затем, пока они съезжались, онемев от ужаса,
сверкнула молния и ударила сбоку от них,
которая ударила в покрытую лавровыми листьями голову,
И сожгла ее; пронзив землю, она умерла.
О Феб! твои прекрасные золотые кудри разметались!
Как мог ты вынести, что твоя любовь, твоя гордость
Были Так поражены громом? Неужели твоя священная бухта
утратила сегодня свои неприкосновенные права?

Марсилио кричит: "Махунд! Что это может значить!
Какая скорбная тайна скрывается под ней?
О Бьянчардино, я полагаю, что для нашего Государства
это предзнаменование несет угрозу перемен или смерти!"
Но пока он говорил, землетрясение потрясло сцену,
более того, сотрясло оба полушария от неистового дыхания:
лицо Фальцерона меняло цвет, становилось холодным и горячим,
И даже Бьянчардино это не понравилось.

И все же никто из-за сильного страха не осмеливался пошевелить конечностью,
в то время как над их головами внезапный румянец
Распространился подобно живому огню, отчего дневной свет померк;

И из купели они увидели, как вода хлынула
струйками и багровыми водоворотами из краев;
И то, что она окропляла,
Горело багровым румянцем: да, трава вспыхнула со всех сторон;
Потому что колодец вскипел яростным и кровавым приливом.

Над фонтаном росло дерево саранчи,
говорят, то самое дерево, на котором повесился Иуда;
От этого зрелища у Джано заболело сердце,
ибо теперь по нему струился красный пот и текла кровь,
Затем ствол и ветви внезапно высохли,
Сбросив сотни мертвых листьев;
А на его макушку упала фасоль,
отчего все волосы на макушке встали дыбом.

Звери, которые вольно разгуливали по парку,
издали унылый вой и вопль горя;
Затем повернулись и бросились врассыпную с визгом и лаем,
бодаясь рогами и бросаясь туда-сюда:
Марсилио и его товарищи в темноте
с тревогой наблюдали, как пойдут дела;
И никто толком не знал, что он должен сказать или сделать,
Таким ужасным был гнев небес на команду.

МОРГАН XXV. 115.

Однажды мне пришло в голову свернуть
Эту историю, потому что я не знал, как мне доставить
Ринальдо в Ронсеваль,
Пока ангел прямо с небес не взмахнул крыльями
И не показал мне Арнальда, чтобы я дополнил свой рассказ:
Он кричит: "Подожди, Луи! Почему перестали петь?
Может быть, Ринальдо появится вовремя!"
Поэтому, пока он рассказывает, я подрежу рифму.

Я должен ехать прямо, как летит стрела,
И не смешивать ложь со всей правдой, которую я говорю;
Это не та история, которую можно напичкать ложью!
Если я отклоняюсь на ширину ладони от пути,
кто-то хрипит, кто-то ругается, а все кричат:
"Осторожно, безумец!" - когда видят, что я спотыкаюсь или сбиваюсь с пути.
Я решил вести жизнь отшельника,
Так надоедливы толпа и все их раздоры.

Прежде, когда моя академия и мой гимнастический зал

Находились в уединенных лесах, которые я люблю,
Откуда я могу по желанию видеть Африку или Азию;
Там нимфы с корзинками шествуют по роще,
Бросают жонкилы к моим ногам или колоказию:
Там, вдали от городских неприятностей, я бы бродил,
Не посещая больше ваших Ареопагов,
Где люди наслаждаются клеветой и ложью.

МОРГАН XXVII. 6.

Тогда ответил Болдуин: "Если мой отец в истине
привел нас сюда изменой, как ты говоришь,
Если я выживу в этой битве, клянусь Божьей правдой,
этим добрым мечом я убью своего отца!"—
Но, Роланд, я не предатель — я оставляю тебя,
Кто следовал за тобой с любовью, ясной как день!—
Как ты мог нанести худшее оскорбление своему другу?"
Тогда с яростной силой он разорвал мантию,

И закричал: "Я вернусь в бой,
Раз уж ты заклеил меня изменой, ты!
Я не предатель! Да даст мне Бог силы,
живым ты меня отныне никогда не увидишь!"
Рыцарь пришпоривает рыцаря Прямо к месту битвы,
Все еще крича: "Ты причинил мне зло, клянусь!"
Роланд раскаивается в сказанных им словах,
Когда юноша, обезумев от страсти, отстает от него.

МОРГАН XXVIII. 138.

Я не прошу того лаврового венка,
Который гордо сиял на челах греков или римлян:
С этим простым пером и стилем я не ссорюсь,
И не стремился воспевать Геликон:
Мой Пегас - всего лишь деревенский гнедой;
Я все еще играю на свирели среди могил:
Предоставьте мне поболтать с Коридоном и Тирсисом;
Я плохой пастух и не умею исправлять свои стихи.

На самом деле я не опрометчивый навязчивый претендент,
Подобный безумному волынщику тех древних дней,
с которого Аполлон сорвал свои живые одежды,
И не совсем Сатир, которого изображает мое лицо.

Более благородный бард восстанет и завоюет награду
Слава хлынет дождем из более высокого стиля и достойных произведений:
Пока я живу среди буковых лесов и простых пастухов,
Которые очень любят сельскую музу Пульчи.

Я буду искушать воды в своей маленькой лодке,
Ища безопасные отмели, где может плавать лодка:
Моя единственная забота - как развеселить людей
Этими навязчивыми мыслями, которые исполняют мою прихоть:
Правильно, что все в этом мире должно меняться; —
Различны ум и лица, крепкие и стройные,
Кто-то обожает белое, а кто-то называет черное возвышенным,
И сюжеты различаются как в прозе, так и в рифмах.

ПРИЛОЖЕНИЕ VI.

*Переводы элегических стихов Джироламо Бенивьени и
Микеланджело Буонарроти.*

(См. стр. 321).

Небесный звук смолкает, с земли доносится
Гармония той восхищенной лиры,
Которая оставляет мир в печали, чтобы порадовать небеса.
Да, даже когда наши рыдания доносятся с земли,
Оплакивая его потерю, так огласи веселые небеса
этими новыми песнями и станцуй ангельский хор.
О, счастлив тот, кто из этой юдоли вздохов,
Ядовитой и темной, улетел к небесам и потерял
Только одежду, хрупкую и немощную, которая умирает!
Освобожденный от мира, освобожденный от вызванной бурей
Войны греха, его великолепие теперь
Полностью взирает на лицо Бога в течение бесконечных дней.

Ты мертв от смерти и стал божественным;
Тебе не нужно бояться менять ни жизнь, ни волю;
Поэтому моя душа почти завидует твоей.
Удача и время по-прежнему
Не посмеют переступить через твой порог, которые среди нас внизу
Приносят сомнительную радость, смешанную с определенным злом.
Нет облаков, которые затуманили бы для тебя сияние небес;
Отмеренные часы совсем не принуждают тебя;
Случайность или необходимость, ты не можешь знать.

Твое великолепие не угасает, когда наступает наша ночь,
И не усиливается при свете дня, каким бы ясным он ни был,
И когда наши солнца вспоминают о тепле сезона.

КОНЕЦ ПЕРВОЙ ЧАСТИ.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ

ВТОРАЯ ЧАСТЬ

СНОСКИ

[1] See Giesebrecht, *De Litterarum studiis apud Italos primis medii ævi sæculis*, Berolini, 1845, p. 15.

[2] См. Гизебрехт, указ. соч. стр. 19. Виппо рекомендует императору обязать своих подданных обучать своих сыновей грамоте и юриспруденции. Именно благодаря таким занятиям древний Рим обрел свое величие. В Италии в настоящее время, по его словам, все мальчики переходят от детских игр к школьным. Только германцы считают праздным или позорным для человека учиться, если только он не предназначен для карьеры священнослужителя.

[3] См. Адольфо Бартоли, *История итальянской литературы*, том i, стр. 142-158 и стр. 167, о Гвидо делле Колонне и Кваличино да Сполето.

[4] Смотрите выше, том i. *Эпоха деспотов*, 2-е изд. глава 2.

[5] Итальянцы даже не начинали задумываться о своем *lingua volgare* до тех пор, пока не были зафиксированы и сформированы особые характеры и темпераменты их основных государств. Другими словами, их социальное и политическое развитие намного опередило их литературную эволюцию. Не осталось центра, из которого мог бы распространяться вульгарный язык, поглощая местные диалекты. Каждое государство само по себе было центром, увековечивающим диалект.

[6] See Du Méril, *Poésies Populaires Latines antérieures au douzième Siècle*, Paris, 1843.

[7] Относительно авторства латинских гимнов смотрите Примечания в книге Моне "*Hymni Latini Medii Ævi*", Friburgi Brisgoviae, 1853, 3 тома. For the French origin of *Carmina Burana* see *Die lateinischen Vagantenlieder der Mittelalters*, von Oscar Hubatsch, Görlitz, 1870.

[8] Дю Мериль, указ. соч. стр. 268.

[9] Данте, *Парадизо*, xv век.

[10] См. *Эпоху деспотов*, стр. 65.

[11] xvi. 115.

[12] См. Д'Анкона, *Поэзия народов*, стр. 11, примечание.

[13] См. Кардуччи, *Дело национальной литературы*, стр. 29.

[14] Романьоли перепечатал некоторые образцы *Иллюстрации и истории славы Ланчиллотто дель Лаго*, Болонья, 1862 год.

[15] Муратори в *Антике. Итал. Дусс.* xxx. стр. 351, цитирует декрет Болонской коммуны от 1288 года о том, что *Cantatores Francigenarum in plateis Communis omnino morari не принадлежат*. Они стали помехой общественному движению.

[16] В *Cento Novelle* есть несколько историй об Артуре. Рубрик из одного или двух будет достаточно, чтобы показать, как названия были переведены на итальянский язык. *Qui conta come la damigella di Scalot morì per amore di Lancialotto de Lac. Nov. lxxxii. Qui conta della reina Isotta e di m. Tristano di Leonis.* Ноябрь, lxxv. В *Истории Ланчиллотто*, процитированной выше, сэр Кей становится *Кеуксом*; Гавейн - это *Гауан*. В *Тавола Ритонда*, *Мордеретт* означает Мордред, *Бандо ди Бенуа* означает Бан из Бенвика, *Лото д'Органия* означает Лот Оркени.

[17] См. Адольфо Бартоли, *История итальянской литературы*, том ii. главы iii., iv., v., vi., для подробного ознакомления с этой ранней диалектической литературой.

[18] *Cento Novelle*, Милан, 1825, ii и xxi ноября.

[19] *Хроника фр. Salimbene Parmensis, ord. min.*, Парма, 1857, стр. 166.

[20] Смотрите *Cronache Siciliane*, Болонья, Романьоли, 1865, первый из которых в первом абзаце имеет дату 1358. Мимоходом можно сказать, что сицилийский язык имеет близкое диалектическое сходство с тосканским. Даже поверхностное изменение сицилийских *u* и *i* на тосканские *o* и *e* (например, *secundu* и *putiri* на *secondo* и *potere*) стирает наиболее очевидные различия.

[21] Итальянцы долго колебались между несколькими метрическими системами, прежде чем, наконец, приняли десятисложную строку, которая стала священным ритмом серьезной поэзии. Кардуччи, в его трактате *"Intorno ad alcune Rime"* (Имола, Галеати, 1876), стр. 81-89, может быть полезно проконсультироваться относительно ранних итальянских александрийцев. Он указывает, что *Тензона*:

Роза фреск "аулентиссима—к аппарату" в переводе с английского:

и Баллата комари:

Pur bi' del vin, comadr'—e no lo temperare:

вместе с многочисленными сочинениями северной ломбардской школы (Милан и Верона) написаны александрийским шрифтом. В ломбардо-сицилийскую эпоху итальянской литературы, до того, как Болонья стала промежуточным звеном между Флоренцией, этот метр изрядно акклиматизировался. Но тосканский гений решительно остановился на десятисложном.

[22] Смотрите [Приложение](#) к этой главе об итальянских слогах.

[23] См. Кардуччи, *Кантилен* и др. (Пиза, 1871), стр. 58-60, для *риспетти* тринадцатого века, иллюстрирующего сицилийскую форму октавной строфы и ее преобразование в тосканский тип.

[24] Поэзию этого периода можно найти в "Trucchi, *Poesie Inedite*", Прато, 1846; "*Poeti del Primo Secolo*", Флоренция, 1816; "*Raccolta di Rime Antiche Toscane*", Палермо, Ассенцио, 1817; и в критическом издании the *Ватиканский кодекс 3793*, "*Античный рим Волгари*", согласно купе А. д'Анона и Д. Компаретти, Болонья, Романьоли, 1875.

[25] Наиболее важными современными работами на эту тему являются три эссе Наполеона Кайши, *Саджио сулла История языка и диалектов Италии*, Парма, 1872; *Исследование этимологии Италии и Рима*, Флоренция, 1878; *Происхождение языка Итальянская поэтика*, Флоренция, 1880. С пользой также можно ознакомиться с эссе Д'Овидио о *Красноречии* в его книге "*Критические высказывания*", Неаполь, 1878.

[26] "Лингва Таска - магис апта-эст, литература для всех языков, а также магис идей для общения и разума". Антонио да Темпо, родившийся около 1275 года, говорит об этом в своем Трактате об итальянской поэзии, недавно опубликованном Джусто Грионом, Болонья, Романьоли, 1869. См. стр. 17 этой работы.

[27] Этот факт был признан Данте. Он говорит о языках Си, ойл и Ок, имея в виду итальянский, французский и испанский. *De Eloquentia*, lib. i. cap. 8. Данте указывает на их различия, но не пренебрегает общностью их происхождения.

[28] *De Vulg.* Элок. i. 16.

[29] Там же. i. 18.

[30] См. *Итальянский глоттологический архив*, том ii. Виллани, библиотека vii. глава 68.

[31] *Кантилена и Баллате, Страмботти и Мадригалы неи Секоли xiii. e xiv.* A cura di Giosuè Carducci (Pisa, 1871), pp. 29-32.

[32] Там же. стр. 18, 22.

[33] Там же. стр. 39, 42.

[34] Там же. стр. 43, 45.

[35] См. там же. стр. 45, строфа, которая начинается, *Matre tant*.

[36] Там же. стр. 47-60.

[37] Там же. стр. 62-66.

[38] Практический и реалистичный здравый смысл итальянцев, отвергающих рыцарский и церковный идеализм как бессмыслицу, иллюстрируется случайными стихотворениями двух флорентийских художников — Канцоней Джотто о *бедности* и сонетом Орканьо о *любви*. Орканьо в последнем критикует традиционного слепого и крылатого Купидона и завершает словами:

L'amore è un trastullo:

Non è composto di legno nè di osso;

E a molte gente fa rompere il dosso.

[39] См. Кардуччи, указ. соч. стр. 52-60, где приведены ранние примеры тусканизированных сицилийских народных стихотворений.

[40] Тусканизированные сицилийские стихи в упомянутом выше сборнике Кардуччи взяты из флорентийской рукописи под названием *Napolitana*, а "Напряженность между мужчиной и женщиной" (*ib.* стр. 52), которая явно подверглась аналогичному процессу, называется *Ciciliana*.

[41] См. Франческо д'Овидио, *Книга о вульгарном красноречии*. Это перепечатано в его сборнике *"Критические высказывания"*, Неаполь, 1879. Предмет полностью обсуждается с точки зрения, расходящейся с моим текстом, Адольфом Гаспари, *Сицилийская школа*, Берлин, 1878.

[42] *Иней из Фра Гиттоне д'Ареццо*, Флоренция, Моранди, 1828, 2 тома.

[43] *De Vulg. Eloq.* ii. 6; ii. 1; i. 13 и *Purg.* xxvi. 124.

[44] Его стихи можно найти в вышеупомянутых сборниках, [стр. 26, примечание](#).

[45] *Purg.* xxvi.

[46] *Purg.* xxiv.

[47] *Purg.* xxvi.

[48] *De Vulg. Элок.* i. 15.

[49] Фориэль, *Данте и "Происхождение"* и др. (Париж, 1854), i. 269.

[50] Д'Анкона, *Популярная итальянская поэзия* (Ливорно, 1878), стр. 36, примечание.

[51] *Giov.* Глава vii. 89.

[52] Стефани, цитируется Д'Анконой, указ. соч. стр. 36.

[53] *Там же*. стр. 37, примечание.

[54] *Giov. Vill.* x. 216.

[55] *Giov.* Глава vii. 132.

[56] *История Флоренции в горах Даты* (Флоренция, 1735), стр. 84.

[57] Дата, обычно присваиваемая Фолгоре, равна 1260 году, и Никколо, к которому он обращается в своей серии статей о месяцах, был идентифицирован с ней

Nicolò, che la costuma ricca
Del garofano prima discoperse,

так не по-джентльменски поступил Данте в "Аде", Песнь xxix. Я знаю, что были высказаны серьезные сомнения, основанные на исторических аллюзиях в различных сонетах Фольгоре, относительно того, можем ли мы назначить Фольгору столь раннюю дату и действительно ли его Бригата была *бригатой годереччи, спендереччией* из Сиены, на которую ссылается Данте. See Bartoli, *Storia della Letteratura Italiana*, vol. ii. cap. II, для обсуждения этих моментов. Смотрите

также издание "*Инея*" Джулио Навоне Фольгоре и Сине, Болонья, Романьоли, 1880. Этот редактор убедительно настаивает на более поздней дате — во всяком случае, не ранее, чем с 1300 по 1320 год. Но независимо от того, выберем ли мы более раннюю дату 1260 или более поздний 1315 год, Folgore может быть законно использован для моей нынешней цели иллюстрации.

[58] Это в равной степени относится и к сатирическим пародиям Сине даллы Читарры на "Месяцы", в которых, используя те же рифмы, что и Фольгоре, он превращает каждый из своих мотивов в насмешку. Сине был поэтом из Ареццо. Его серия, как и серия Фолгора, будет найдена в "*Поэмах Примо Секоло*", том ii., и в упомянутом выше издании Навоне.

[59] Эти замечания следует уточнить ссылкой на незаконченный свод из пяти сонетов (издание Навоне, стр. 45-49), которые написаны в несколько иной тональности. Они описывают вооружение молодого рыцаря и его Доблесть, Смирение, Благоразумие и Радость. И все же рыцарь, столь вооруженный и признанный, - это не Галахад, не говоря уже о мрачном всаднике из аллегории Дюрера. Как и члены *бригады годереччи*, он скорее Гавейн или Астольфо, воплощение любви, изысканной одежды и ухаживаний. Каждый из этих пяти сонетов - драгоценная маленькая миниатюра итальянского коврового рыцарства. Самым причудливым является второй, который начинается так:

Ecco prodezza che tosto lo spoglia,
E dice: amico e' convien che tu mudi,
Per ciò ch'i' vo' veder li uomini nudi,
E vo' che sappi non abbo altra voglia.

Эта цитата заставляет пожалеть, что художник "Молодого рыцаря" из нашей Национальной галереи (Джорджоне?) не написал сопутствующую картину. Валор, раздевающая его, заключающая в объятия и плачущая *О том, что я делаю тебе предложение*, могла бы стать прекрасной живописной аллегорией.

[60] Если бы я писал историю ранней тосканской поэзии, я бы пожелал сравнить здесь редкостно красивое стихотворение Лапо Джанни "*Любовь божья*" с Фолгоре и виртуозные сонеты Чекко Анджольери из Сиены, особенно начинающийся "*Иофосси фуоко*", с Чене далла Читарра, чтобы доказать полноту чувственного и сатирического вдохновения в эпоху, предшествовавшую Данте. Лапо хотел бы обладать красотой Авессалома, силой Самсона; чтобы река Арно была для него бальзамом, чтобы ее стены превратились в серебро, а брусчатка - в хрусталь; чтобы он мог жить в садах вечного лета среди тысяч прекраснейших женщин, слушая пение птиц и звучание музыкальных инструментов. Сладострастие Фолгора здесь доведено до экстаза. Чекко желает быть огнем, ветром, морем, Богом, чтобы он мог разрушить мир; императором, чтобы он мог обезглавить его население; смертью, чтобы он мог найти своих отца и мать; жизнью, чтобы он мог убежать от обоих; будучи Чекко, он хотел бы взять всех красивых женщин, а мерзость оставить своим соседям. Злоба к Сине обострилась до безумия.

[61] См. *Paradiso*, xv.; *Giov. Vill.* vi. 69.

[62] "*Рим ди Гвидо Кавальканту*", "*edite edite inedite*" и др., Флоренция, 1813. Смотрите Канцону на стр. 29 и перевод латинского комментария Дино на итальянский на стр. 73.

[63] Указ. соч. стр. 21-27. В частности, можно выделить два: *Era in pensier* и *Gli occhi di quella gentil forosetta*. Пастурель, В *"un boschetto"* предвосхищает манеру Саккетти. Что касается песни "Май", то ее вступительные строки "Бен венга Маджио" и др. Кардуччи отсылает к Гвидо Кавальканти.

[64] См. *Жизнеописание Мессера Чино да Пистойя*, Пиза, Капурро, 1813. Также бриллиантовое издание "Чино да Пистойи и других поэтов" Барберы под редакцией Кардуччи.

[65] Гробница Чино в Дуомо в Пистойе, с ее готическими балдахинами и барельефами, изображающими доктора юридических наук, читающего лекции мужчинам всех рангов и возрастов за их столами под своим профессорским креслом, является прекрасным современным памятником. Здесь увековечен великий юрист, а не мастер Петрарки в песенном искусстве.

[66] Ср. Данте из Вульг. *Eloq.* i. 17, посвященная очищению итальянского языка Чино от вулгаризмов, с Лоренцо де Медичи, который называет Чино "тутто деликатное и верамент аморозо, иль главное, аль мио парере, коминцо л'антико роззоре в "тутто а шифаре"". *Lettera all'illustr. Sig. Federigo, Poesie* (ed. Барбера, 1858), стр. 33.

[67] *Канцоньерка* (издание Фратичелли), стр. 199.

[68] *Возвращайтесь; Донна пьетоса; Де peregrini.*

[69] Смотрите перевод "Новой жизни" Россетти.

[70] Перевод *Новой жизни*.

[71] *Донна дель съело; О бенигна, о дольче; О добром Джезу.* See *Rime di Fra Guittone d'Arezzo* (Firenze, Morandi, 1828), vol. ii. pp. 212, 3; vol. i. p. 61.

[72] На средневековое воображение повлияла не только шестая *Энеида*, но и *Мечта Сципиона*. Библейские видения, будь то аллегорические, как у Иезекииля и Павла, или апокалиптические, как у Святого Иоанна, осуществляли аналогичный контроль.

[73] Смотрите "Маленькую книгу любопытных знаний" Алессандро д'Анконы, озаглавленную "*Предшественники Данте*", Флоренция, Сансони, 1874.

[74] См. De Sanctis, *История итальянской литературы*, том i, глава. 5. Из *Духовной комедии Анимы* я видел сиенскую копию с датой 1608 года, перепечатку с какого-то более раннего флорентийского издания. Комедию представляют два мальчика, хороший и плохой. Само произведение выводит на сцену Бога как Творца, созданную им душу, ее ангела-хранителя, дьявола, силы Памяти, Разума, Воли и все добродетели подряд с соответствующими пороками. Это заканчивается судом души после смерти и окончательным браком со Христом. Драматично, что это почти лишено заслуг.

[75] См. *Возрождение обучения*, глава ii.

[76] См. Выше, *Возрождение обучения*, глава ii. Я могу также сослаться на свою статью в "*Ежеквартальном обозрении*" за октябрь 1878 года, из которой у меня будет возможность в основном почерпнуть информацию на следующих страницах.

[77] Параграф xvi.

[78] Кардуччи, "Дело национальной литературы": *Studi Letterari* (Livorno, 1874), p. 60.

[79] *Божественная комедия*, вероятно, была всерьез начата около 1303 года, а *Декамерон* был опубликован в 1353 году.

[80] Боккаччо называли Джованни делла Транквиллита отчасти с презрением. Он был возмущен этим, как явствует из письма к Заноби делла Страда (*Указ. соч.* vol. xvii. с. 101), потому что оно подразумевало любовь к придворным удовольствиям и паразитическую праздность. В этом письме он убедительно защищает себя от подобных обвинений, показывая, что вел жизнь бедного и довольного студента. Тем не менее, это прозвище было правдой в более глубоком смысле, что подтверждается самими аргументами его извинений и подтверждается описанием его жизни в Чертальдо вдали от гражданских обязанностей (Письмо Пино де Росси, *там же.* стр. 35), а также трагикомическим рассказом о его дискомфорте в Неаполе (Письмо мессеру Франческо, *там же.* стр. 37-87). Не только в этих отрывках, но и во всех своих произведениях он рисует себя любящим комфорт буржуа, чье сердце было приковано к его книгам, чьим идеалом наслаждения была удовлетворенная страсть чувственного рода.

[81] См. выше, том ii. *Возрождение обучения*, глава ii. стр. 87-98.

[82] Боккаччо, *Опера Волгари* (Флоренция, 1833), том xv. стр. 18.

[83] *Возрождение обучения*, стр. 88.

[84] Я могу особо сослаться на отрывки из "*Любовного видения*" (глава v. vi.), где он встречается с Данте, "глория музы ментре виссе", "маэстро дал квалио тенго огни бен", "Синьор д'Оньи спаситель"; также на сонеты о Данте и этот прекраснейший сонет, адресованный Петрарке после смерти в мире на небесах с Чино и Данте. См. "*Иней*" (*Соч.* т. xvi), сонеты 8, 60, 97, 108.

[85] Де Санктис, *История итальянской литературы*, том i, глава 9.

[86] "История сомметтоно аль таланто": *Инферно* v. Сравните эти фразы:

Le genti dolorose
Che hanno perduto il ben dell'intelletto.
—*Инферно* iii.

И Семирамида:

Che libito fe lecito in sua legge.
—*Инферно* против

[87] Во всех своих ранних работах, особенно в "*Фьямметте*", "*Филострато*", "*Нинфале Фьезолано*", "*Аморозе Визионе*", он поет гимн *Таланту*, торжествующему над средневековой дисциплиной. Они образуют надлежащую прелюдию к тому, что иногда называют язычеством эпохи Возрождения, но на самом деле это возрождение естественного человека. Именно об этом *таланте* философствовал Валла, а Беккаделли и Понтано пели.

[88] Одного примера будет достаточно, чтобы проиллюстрировать различные методы Боккаччо и Данте при работе с одним и тем же материалом. Все мы знаем, в каком мраке и мерзости

Данте увидел обжору Чакко и какие муки ожидали Филиппо Ардженти, *фьорентино спирито биззарро*, на болотах Стикса (Ад vi. и viii.). Эти люди играют главные роли в "Джорн. ix. 8 ноября" из "*Декамерона*". Они по-прежнему расточительные паразиты и жестоко капризные хулиганы. Но в то время как Данте указывает на самую суровую мораль на их примерах, Боккаччо заставляет их пороки служить своей цели комического юмора. Неумолимость Данте нигде так не ужасна, как в восьмой песни "*Ада*". Легкомыслие Боккаччо нигде не проявляется так поверхностно, как в этой Новелле.

[89] Посмотрите небольшую работу, полную критического изучения, Адольфо Бартоли, *Предшественников Боккаччо*, Флоренции, Сансони.

[90] См. "*Античная повесть*" (другое название "*Иль Новеллино*"), пер. Гвидо Бьяджи, Флоренция, Сансони, 1880. Это любопытное собрание анекдотов, почерпнутых из истории швабских князей, римских источников, легенд об Артуре, Библии, восточных апологетик, басен и нескольких древних мифов. История о *Нарцисе*, стр. 66, рассказана очень красиво. Только одна история определенно цинична. Мы находим в подборках книг, сделанных из обломков обширной и разнообразной средневековой библиотеки. В этом стиле часто ощущается французское влияние.

[91] *Предшественники Боккаччо*, стр. 57 до конца.

[92] См. *Кармина Бурана* (Штутгарт, 1847), стр. 1-112; *Стихи Уолтера Мейпса*, Томаса Райта (для Camden Society, 1841), стр. 1-257, примеры этих сатирических стихотворений. Следует особо отметить *Положение о том, что нельзя принимать такебо, Обращаться к филиалам, Против витуи*. Много других любопытных сатир, особенно одну против брака и женского пола, также можно найти в трех замечательных сборниках Дю Мерия: "*Популярные латинские стихи, предшествующие долгой жизни*", "*Популярные латинские стихи моего века*" и "*Поэзии одиночек моего века*", Париж, 1843-1847. Те, кому эти произведения недоступны, могут найти отличную подборку серьезной и шутливой популярной латинской средневековой поэзии в небольшом томике *Gaudeamus! Carmina Vagorum selecta*, Lipsiæ, Teubner, 1877. Вопрос об их авторстве довольно подробно обсуждался Хубатчем, "*Поздний вагантенлидер*", Герлиц, 1870.

[93] Эротические и застольные песни ваги заслуживают тщательного изучения всеми, кто желает понять зачатки Возрождения в средние века. Они выражают простой натурализм, необязательно языческий, хотя многое заимствовано из языка классической мифологии. Я хотел бы обратить особое внимание на "*Estuans interius*", "*Студийный опуск*", "*О почитании Венеры идоловой*", "*Людо с Цецилией*", "*Si puer cum puellula*" и четыре пасторалии, все из которых можно найти в небольшой книге "*Gaudeamus*", цитированной выше. По спонтанности и истинности чувств они соответствуют латинским гимнам. Но их дух является полной противоположностью тому, что породило *Dies Iræ* и *Stabat Mater*. Отсутствие эрудиции и классического подражания отличает их от стихотворений Беккаделли, Понтано, Полициано или Бембо. Они представляют естественный материал неоязыческого латинского стиха без его имитационной формы. Это молодежь, радующаяся своей силе и похотливости, наслаждающаяся прелестями весны, смеющаяся над смертью, наслаждающаяся моментом, высмеивающая *серьезные слухи*, разоблачающая лицемерие в высших кругах, бессмысленную войну с искусственно созданным социальным обманом. Эти песни были написаны странствующими студентами всех наций, которые пересекли Германию, Францию, Италию, Испанию, Англию, ища специальных знаний в великих учебных центрах, следуя за любовными

приключениями, бедные и беспечные, холодно встреченные феодальной знатью и духовенством, привязанные к людям их привычками, но отделенные от них их наукой. С точки зрения веры эти поэты ортодоксальны. В их стихах нет сомнений в церковных догмах, нет предвосхищения Лютера. Это сочетание богословского соответствия с сатирой на Церковь и моральную распущенность в высшей степени характерно для эпохи Возрождения в Италии.

[94] Смотрите последнее предложение Giorn. iii. 1 ноября.

[95] Указ. соч. т. xiv.

[96] Заглавная. xlix.

[97] Письмо Ли Ханту, 8 сентября 1819г.

[98] Указ. соч. т. vii. стр. 230. Мне неловко пытаться перевести этот отрывок, который обязан своим очарованием мелодии и ритму выбранных слов:

Прислушиваясь к музыке, он направился в ту сторону, откуда она доносилась; и когда он приблизился к фонтану, то увидел двух девушек. Лица у них были чрезвычайно белые, и эта белизна приличествовала румяным оттенкам. Их глаза казались утренними звездами, а их маленькие ротки цвета красной розы приобретали более приятный вид, когда они двигали ими в такт своей песне. Их локоны, похожие на золотые нити, были очень светлыми и, слегка завиваясь, струились по зеленым листьям их гирлянд. Из-за сильной жары их нежные конечности, как было сказано выше, были облачены в одежды из тончайшей ткани, которые, сильно облекая талию, открывали форму их прекрасных грудей, которые, подобно двум круглым яблокам, раздвигали противоположную одежду наружу, и при этом во многих местах белая плоть просвечивала через изящные отверстия. Их телосложение было подходящего размера, и каждая конечность была хорошо сложена".

[99] Описание нимфы Лии в "Амето (Op. Volg. xv. 30-33) доводит манеру Боккаччо до утомительной многословности.

[100] Боккаччо был великим художником женской красоты и идиллических пейзажей; но у него не было способности к живописи в более широком смысле. Фрески *Аморозы Визионе*, по сравнению с описаниями Полициано в "*Ла Джостра*", представляют собой всего лишь скудные элементы формы. Возможно, прогресс искусства от Джотто до Беноццо Гоццолли и Боттичелли может объяснить эту живописную неполноценность старшего поэта; но, читая Боккаччо, мы чувствуем, что недостаток заключался не столько в его художественных способностях, сколько в ограниченности его симпатии к определенным видам красоты.

[101] Данте (*De Vulg. Элок. ii. 2*) заметил, что, хотя в великой поэзии было три темы — Война, Любовь, Мораль, — ни один современный человек не выбрал первую из этих тем. Боккаччо в последней песни "*Тесейды*", кажется, намекает на это:

Poichè le muse nude cominciaro
Nel cospetto degli uomini ad andare,
Già fur di quelli che le esercitaro
Con bello stile in onesto parlare,
Ed altri in amoroso le operarò;
Ma tu, o libro, primo a lor cantare

*Di Marte fai gli affanni sostenuti,
Nel volgar Lazio mai più non veduti.*

[102] Можно усомниться в том, насколько Боккаччо на самом деле создал эту сказку. В "посвящении Фьямметте" (*Op. Volg.* ix. 3) он говорит, что нашел очень древнюю версию своей истории и впервые перевел ее в рифму на *латиноамериканском volgare*. Опять же, в примечании к первой книге (*ib.* стр. 10) он называет это:

*una storia antica
Tanto negli anni riposta e nascosa
Che latino autor non par ne dica
Per quel ch'ì senta in libro alcuna cosa.*

Мы могли бы, возможно, предположить, что он обнаружил эту легенду в византийской рукописи

[103] Кардуччи, "Кантилена и др.", *Указ. соч.* стр. 168, 170, 171, 173.

[104] *Указ. соч.* стр. 160.

[105] См. выше, [стр. 114](#).

[106] Это следует из заключения (*Указ. соч.* viii. 376). Фьямметта была внебрачной дочерью друга и покровителя Петрарки, короля Роберта. Боккаччо впервые увидел ее в церкви Святого Лаврентия в Неаполе 7 апреля 1341 года.

[107] История этого широко популярного средневекового романа была прослежена Дю Мерилем в его издании французской версии XIII века (Париж, 1856). Он придерживается мнения, что Боккаччо, возможно, почерпнул его из какого-то византийского источника. Но это кажется маловероятным, поскольку Боккаччо приобрел свои знания греческого языка позже в жизни. Некоторые указания в *Filosofo* указывают на испанский оригинал.

[108] См. *Указ. Том.* vii. 6-11. Сравните с этими фразами те, которые были выбраны из гуманистических трудов более позднего времени, *Возрождение обучения*, стр. 397.

[109] Это кульминация (Часть третья, строфа xxxii.):

*A cui Troilo disse; anima mia,
I' te ne prego, sì ch'io t'abbia in braccio
Ignuda sì come il mio cor disia.
Ed ella allora: ve' che me ne spaccio;
E la camicia sua gittata via,
Nelle sue braccia si raccolse avvaccio;
E stringendo l'un l'altro con fervore,
D'amor sentiron l'ultimo valore.*

[110] в *Амороса мечту* заканчивается этими словами, *Сэр Ду Тутта темпе*; их значение поясняется в предыдущих отрывках поэмы. В конце главы. xlvì. дама говорит:

*Io volli ora al presente far quieto
Il tuo disio con amorosa pace,*

Dandoti l'arra che finirà il fleto.

Снова в заглавной части мы читаем:

E quel disio che or più ti tormenta
Porrò in pace, con quella bellezza
Che l'alma al cor tuttora ti presenta.

Контекст раскрывает природу покоя, которого необходимо достичь. Это удовлетворение от оргазма. Мы можем сравнить обращение к Венере и ее обещание в конце *Качча ди Диана*, песнь XVII. (Соч. xiv.). Освященная веками формулировка об "изгнании всех низменных мыслей" здесь сочетается с предвкушением чувственного обладания.

[111] Указ. т. vi. 21, 89, 91.

[112] Бонуччи в своем издании произведений Альберти, признавая долг этого автора перед Боккаччо, выдвигает дикую теорию о том, что он написал "*Фьямметту*". See *Opere Volgari di L.B. Alberti*, vol. iii. p. 353.

[113] *Лаберинто д'Аморе* (Флоренция, Казелли), стр. 153 и стр. 127.

[114] Там же. стр. 174.

[115] См. *Эпоху деспотов*, стр. 186, примечание.

[116] См. Сонеты vii. и viii. из *Инея*.

[117] Тот же мотив встречается в *Ameto*, где сила любви, облагораживающая деревенскую природу, рассматривается как в романе в прозе, так и в вставленных стихотворениях *terza rima*. См., в частности, "Песнь о Теогапене" (*Op. Volg.* xv. 34).

[118] Боккаччо нарушает стиль и временами становится непристойно вульгарным. See Parte Quarta, xxxvi. xxxvii., Parte Quinta, xlv. xlv. Намеки *Уджеллино* и *Нуккио* здесь повторяются в образах, которые предвосхищают романы и *капитолии cinque cento*.

[119] Студенты могут ознакомиться с ценной работой Винченцо Наннуччи "*Руководство по литературе для начинающих итальянских языков*", Флоренция, Барбера, 1874. Второй том содержит обильные образцы прозы XIII века.

[120] Наннуччи, указ. соч. том ii. стр. 95.

[121] Дневники Маттео Спинелли, приписываемые апулийцу тринадцатого века, долгое время считались самой ранней попыткой изложения истории в прозе на народном языке. Недавно было высказано предположение, с хорошей демонстрацией аргументации, что они являются измышлениями шестнадцатого века. Что касается подобных сомнений, затрагивающих "Хроники Малеспини" и Дино Компаньи, я могу сослаться на свое обсуждение этого вопроса в первом томе этой работы, "*Эпоха деспотов*", стр. 251, 262-273.

[122] Наннуччи, указ. соч. стр. 137.

[123] О хронике Виллани я уже достаточно говорил в "*Эпохе деспотов*", глава 5, и о *Новой жизни* в этой главе (выше, стр. 67-70).

[124] *Вита Нуова*, глава 2.

[125] *Филокопо*, Указ. соч. vii. 4.

[126] *Фьоретти ди С. Франческо* (Венеция, 1853), стр. 104.

[127] Смотрите ниже главу о пуристах.

[128] Смотрите "*Историю Республики Флоренция*" Каппони, lib. iii. cap. 9, где приводится очень энергичное изложение этой точки зрения.

[129] См. *Рим М. Чино да Пустоха и альтри дель Секоло* xiv. (Firenze, Barbèra, 1862), p. 528. Оно начинается:

Ora è mancata ogni poësia
E vote son le case di Parnaso.

В нем содержатся знаменитые строки:

Come deggio sperar che surga Dante
Che già chi il sappia legger non si trova?
E Giovanni che è morto ne fe scola.

Не менее интересна надгробная ода Саккетти Петrarке (*там же*. стр. 517). Оба демонстрируют острое понимание ситуации, связанной с упадком литературы.

[130] Я могу обратиться к *Эпохе деспотов*, 2-е издание, стр. 58-65, чтобы получить краткий обзор обстоятельств, при которых Нация выступила против Церкви и Империи — церковных и феодальных или рыцарских принципов — во время войн за инвеституру и независимость. В эссе Кардуччи "*Делло Сволджименто дельта национальной литературы*" можно найти красноречивое и сжатое изложение взглядов, которые я попытался выразить в этих параграфах.

[131] *Возрождение обучения*.

[132] Не совсем точно, хотя и удобно, отождествлять Данте, Петрарку и Боккаччо по отдельности с религиозными, рыцарскими и национальными принципами, о которых я говорил. Петрарка стоит на полпути. У Данте он разделяет рыцарскую, у Боккаччо - гуманистическую сторону национального элемента. Хотя Боккаччо предвосхищает в своем творчестве литературу эпохи Возрождения, Петрарка, безусловно, был не менее влиятельным авторитетом в области стиля. Ариосто представляет собой сплав обеих частей национального элемента в литературе — итальянская отличается от тосканской.

[133] См. *Эпоху деспотов*, глава 2.

[134] См. выше, стр. 138. Все, что известно о жизни Саккетти, можно найти в Рассуждениях монсеньора Джованни. Боттари, предисловие к изданию *Новеллы*.

[135] О концепции Саккетти о долге гражданина, доказывающей, что он сын героической эпохи Италии, см. сонет "*Любовь к отечеству*" в вышеупомянутом выступлении монсеньора Боттари.

[136] Смотрите сонет *Пьен ди квель'аква*, написанный Боккаччо при его въезде в Чертозу в Неаполе.

[137] Здесь также упоминается перевод "*Декамерона*" на английский.

[138] Здесь также следует упомянуть *Новеллу* Джованни Серкамби из Лукки. Недавно они были переизданы профессором д'Анконой, Болонья, Романьоли, 1871. Это короткие рассказы, исторические и нравоучительные, взятые из разных средневековых источников и напоминающие по типу *Новеллино*. Двое из них (*Повесть ix. и x., ред. цит. по стр. 62-74*) интересны как составляющие часть Легенды о поэте Данте.

[139] Например, первый роман "*Четвертого дня*" - это история, которую Шекспир инсценировал в "*Венецианском купце*", и она, как каждый может видеть, является подлинным источником этой комедии.

[140] Следует отметить, что текст "*Пекороне*" подвергся переработке Доменичи в шестнадцатом веке, что может объяснить определенную плоскостность.

[141] См. Кардуччи, *Кантилена и Баллате, Страмботти и Мадригали неи Секоли xiii и xiv*, Пиза, Нистри, 1871. Стр. 176-205 содержат перепечатку этих текстов. С работой Кардуччи "*Intorno ad alcune Rime*", Имола, 1876, можно ознакомиться на стр. 54 и далее. за происхождение, широкое распространение и несколько разновидностей популярной танцевальной песни.

[142] *Кантилена и др.* стр. 196, 199, 204.

[143] *Кантилена и др.* стр. 211.

[144] *Кантилена и др.* стр. 220.

[145] Там же. стр. 219. *Compare Passando con pensier in the Rime di Messer Cino e d'altri* (Barbèra), p. 563.

[146] Там же. стр. 233.

[147] Там же. стр. 231.

[148] Там же. стр. 214 и примечание. Популярность этого танцевального стихотворения еще раз подтверждается благочестивой пародией, написанной специально для того, чтобы петь в одном ритме с ним: "О,боже мой, о верджинель". See *Laudi Spirituali* (Firenze, Molini, 1863), p. 105.

[149] Там же. стр. 217, 218.

[150] См. там же. стр. 252-256, 259, 263.

[151] Достаточно упомянуть *Exit diluculo, Vere dulci mediante, Estivali sub fervore*.

[152] Я должен кратко сослаться на эссе Кардуччи "Музыка и поэзия изящного итальянского языка XIV века" в его *Studi Letterari*, Ливорно, Виго, 1874, и на мои собственные переводы некоторых опубликованных там мадригалов в *Очерках и этюдах Италии*, стр. 214-216.

[153] Кардуччи, *Кантилена*, стр. 265-296.

[154] Указ. соч. стр. 298.

[155] *Op. cit.*.

[156] *Op. cit.*.

[157] Возможно, стоит упомянуть, что Солданыери и Донати, а также Саккетти принадлежали к старой знати Флоренции, Гранди, прославленному по имени в "*Парадизо*".

[158] Смотрите *Неизданные стихи* Трукки и *цитированный выше "Иней против Тосканы"*, чтобы ознакомиться с обширными сборниками этих поэтов.

[159] Это можно увидеть в *Кантилене* Кардуччи, стр. 115, 116, 150, и в его *Studi Letterari*, стр. 374-446.

[160] *O pellegrina Italia. Rime di Cino e d'altri* (Barbèra), p. 318. Я процитирую это превосходное издание Кардуччи, как наиболее доступное для широкого круга читателей. *Серминтезе* или *сервентезе*, можно сказать в скобках, была формой сатирической и эпизодической лирики, заимствованной из провансальского *сирвенте*.

[161] *Cino* и др. стр. 342.

[162] *Там же*. стр. 334.

[163] *Кино* и др. стр. 548.

[164] *Там же*. стр. 586.

[165] *Кино* и др. стр. 391.

[166] *Там же*. стр. 199, 200.

[167] *Там же*. стр. 384, 389.

[168] *Кино* и др. стр. 202, 211, 573, 390.

[169] *Там же*. стр. 504, 535, 498.

[170] В рассуждениях монсеньора Джов. Боттари, раздел vi., напечатано перед *Новеллой*.

[171] *Кино* и др. стр. 445-474, 258-263.

[172] Издание Навоне (Болонья, Романьоли, 1880), стр. 56. Датировка этого сонета, должно быть, около 1315 года. Нам приходится выбирать между размещением Фольгора в том столетии или приписыванием сонета какому-то анонимному автору. См. [Приложение II](#). для перевода.

[173] *Кино* и др. стр. 174-195, 420-441.

[174] *Там же. стр. 418.*

[175] *Там же*. стр. 197, 198.

[176] Он был автором цитированного выше "*Гибеллинского Канцони*".

[177] Она была составлена около 1360 года. Я видел два издания этой поэмы, *Opera di Faccio degli uberti Fiorentino, Chiamato Ditta Mundi, Volgare*. Impresso in Venetia per Christoforo di Pensa

da Mondelo. Ади iiiii. Сетембрио МАККЧЧИ. Второй вариант - модернизированная орфография: *Il Dittamondo*, Милан, Сильвестри, 1826. Мои цитаты будут взяты из второго из этих изданий, преимущество которого заключается в более понятном тексте.

[178] Библиотека i, загл. 2. Ср. "Ода Фацио Риму", выше, стр. 160.

[179] Библиотека. iii. сар. 9.

[180] *Libro chiamato Quatriregio del Decorso de la Vita Humana in Terza Rima*, Impresso in Venetia del MCCCCXI a di primo di Decembrio. По-моему, существует переиздание "*Квадриреджо*" в *Фолиньо прошлого века*, но я его не видел.

[181] "Regno di Dio Cupido," "Regno di Sathan," "Regno delli Vitii," "Regno della Dea Minerva e di Virtù."

[182] Библиотека. i. сар. 1.

[183] Библиотека. ii. глава. 2.

[184] Библиотека. ii. глава. 7.

[185] См. *Эпистолу Фичини*, 1495, лист 17. Если возможно, я добавлю некоторые дополнительные замечания к стихотворению Пальмиери в Приложении.

[186] См. Вазари (Лемонье, 1849), том v. стр. 115, и примечание. Эта работа Боттичелли сейчас находится в Англии.

[187] Я могу отослать любопытных читателей к двум *Жалобам* Пре Агостино, приговоренного к клетке или *Чеббе* в Венеции за богохульство. Они подробно приведены Мутинелли, *Annali Urbani di Venezia*, стр. 352-356.

[188], например, "Чудо Святой Магдалены" в "*Священном Раппорте*" Д'Анконы, том i, стр. 397.

[189] Было бы интересным исследованием проследить перипетии *терцы рима* от *Парадизо* Данте, через *Квадриреджо* и *Диттамондо*, до *Беони* Лоренцо де Медичи и *Капитоло дель Форно в Ла Каса*. В дополнение к тому, что я заметил выше, мне приходит в голову упомянуть полупопулярные *стихи "терца рима"* в "*Академии коронации*" Альберти (издание Альберти Бонуччи, том i, стр. clxxv. и последующие) и комедии Боярдо "*Тимоне*". Оба иллюстрируют дидактическое использование метра.

[190] *Письмо Святой Катерины да Сиена*, Флоренция, Барбера, 1860. Отредактировано и снабжено обширными комментариями Никколо Томмазо. Четыре тома.

[191] *Указ. соч.* т. iv. стр. 5-12.

[192] Смотрите, например, отрывки из *Хроники Перуджи Грациани*, процитированные мной в *Приложении IV. к Эпохе деспотов*.

[193] См. *Фамильярное письмо Алькуне дель Сек. xiv*, Болонья, Романьоли, 1868. Эта коллекция содержит письма Леммо Бальдуччи (1333-1389), Филиппо делл'Антелла (около 1398), Доры дель Бене, Ланфредино Ланфредини (родился около 1345), Колуччо Салютати (1330-1406), Джорджо Скали (умер в 1381) и Маркионне Стефани (умер в 1385).

[194] Alessandra Macinghi negli Strozzi, *Lettere di una Gentildonna Fiorentina del secolo xv*, Firenze, Sansoni, 1877.

[195] См. *Возрождение обучения*, глава 4, и *Эпоха деспотов*, глава 5.

[196] *История фиорентины скритте да Джов. Кавальканти*, 2 тома. Флоренция, 1838.

[197] Помимо великолепной коллекции Муратори и *Исторического архива*, Хроники городов Ломбардии, Умбрии и Тосканы были напечатаны отдельно, слишком объемные, чтобы упоминать их в примечании.

[198] *История миланского волгарменного скритта далла-экселентиссимо ораторе М. Бернардино Корио*, в Винегии, пер. Джован. Мария Бонелли, MDLIII. "Cronaca della Città di Perugia dal 1492 al 1503 di Francesco Matarazzo detto Maturanzio," *Archivio Storico Italiano*, vol. xvi. par. ii. Историей Корио я часто пользовался в *Эпоху деспотов*. Эта книга заслуживает частого и внимательного переиздания. Те студенты, которые желают познакомиться с Ренессансом из первых рук, не могут быть направлены к более чистому источнику.

[199] В *исследованиях в Италии и Греции*, статья "Перуджа", я рассмотрел хронику Матараццо более подробно, чем позволяет место здесь.

[200] *Il Novellino di Masuccio Salernitano*. Под редакцией Луиджи Сеттембрини. Napoli, Morano, 1874.

[201] Introduction to Part iii. *op. cit.* p. 239. "Cognoscerai i lasciati vestigi del vetusto satiro Giovenale, e del famoso commendato poeta Boccaccio, l'ornatissimo idioma e stile del quale ti hai sempre ingegnato de imitare."

[202] Вот пример феодальных чувств Мазуччо. A knight kills a licentious friar—"alquanto pentito per avere le sue possenti braccia con la morte di un Fra Minore contaminato" (*op. cit.* p. 13). Это всплывает в его описании ордена Горностая (*там же*. стр. 240). Любопытно сравнить это с его резким осуждением вопроса чести (стр. 388, 389) в рассказе, который имеет тот же прямой смысл, что и эпизод Ариосто с Джокондо. Итальянец здесь преобладает над благородством.

[203] Смотрите, в частности, *нояб.* xi. и xxxviii.

[204] *Ноябрь.* ii. iii. v. xi. xviii. xxix.

[205] *ноябрь.* xxxi.— Особую враждебность Мазуччо к духовенству можно проиллюстрировать, сравнив его историю о монахе, который убедил монахиню, что она избрана Святым Духом (*ноябрь.* ii.) с рассказом Боккаччо об Ангеле Гаврииле. Посмотрите также сцену в монастыре (*ноябрь.* vi.), комедию с проповедью святого Бернардино (*ноябрь.* xvi.), любовные приключения кардинала Родриго Борджиа.

[206] Например, *ноябрь.* vii. xiii. v.

[207] *Указ. соч.* стр. 292, 282, 391, 379.

[208] *Nov.* Вторая из этих историй посвящена Франческо Арагонскому, которому, родившемуся в 1461 году, было не больше пятнадцати, когда ему была послана эта ужасная история о похоти и крови. Ничто так не характеризует нравы того времени, как этот факт.

[209] См. *цит. по.* стр. 28, 68, 89, 141, 256, 273, 275, 380, 341, 343.

[210] Примеры его инвектив читайте на стр. 517, 273, 84, 275, 55, 65, 534. Я собрал некоторые из этих отрывков, касающихся духовенства, в [примечании к стр. 458](#) моего "*Века деспотов*", 2-е издание. Неудивительно, что книга Мазуччо была внесена в Указатель!

[211] *Ноябрь.* xxvii, xxxiii. xxxv. xxxvii. xlviii.

[212] См. *Возрождение обучения*, стр. 341-344, чтобы узнать о жизни Альберти и его месте среди гуманистов; *Изобразительное искусство*, стр. 74, о его мастерстве архитектора.

[213] Саккетти, как мы видели, называл себя *uomo discoloro*; Сер Джованни провозгласил себя *пекороне*; Мазуччо обладал культурой дворянина; Корио и Матараццо, если мы правы, отождествляя последнего с Франческо Матуранцио, оба были людьми значительной эрудиции.

[214] Самым очаровательным памятником памяти Альберти является "Жизнь анонимного писателя", опубликованная в Муратори и перепечатанная в издании Бонуччи, том i. Бонуччи предполагает, без каких-либо существенных оснований, что она была написана самим Альберти.

[215] О камере *Optica*, *Ретиколо де дипинтори* и *Болиде Альбертиана* см. Предисловие (стр. lхv.-lхix.) к изданию *Оперы Л.Б. Альберти Анисио Бонуччи*, Флоренция, 1843 г., пять томов. Все ссылки будут сделаны на этот всеобъемлющий, но некритичный сборник. С изданием "Трактатов об искусстве" Хуберта Яничека следует ознакомиться для ознакомления с его введением и тщательно подготовленным текстом — Вена, 1877, в *Quellenschriften für Kunstgeschichte*.

[216] Приговор об изгнании был впервые отменен в 1428 году; но права бюргерства были восстановлены Альберти только в 1434 году. Лео Баттиста закончил "Трактат о живописи" во Флоренции 7 сентября 1435 года (см. Яничек, указ. соч. стр. iii.) и посвятил его Брунеллески 17 июля 1436 года. После этого посвящения могло показаться, что он вернулся совсем недавно.

[217] Отрывок из *Della Tranquillità dell'Animo* (Указ. Соч. i. 35) показывает, как Альберти воплощал концепцию космополитического гражданства. Это можно сравнить с другим в *Теогенуо* (*op. cit.* iii. 194), где он утверждает, что любовь к своей стране, даже без проживания в ней, удовлетворяет определению гражданина.

[218] Указ. соч. ii. 215-221.

[219] Such phrases as *i nostri maggiori patrizii in Roma* (i. 37), *la quasi dovuta a noi per le nostre virtù da tutte le genti riverenza e obbedienza* (ii. 218), *nostri ottimi passati Itali debellarono e sotto averono tutte le genti* (ii. 9), might be culled in plenty. Альберти показывает, насколько глубок был латинский идеализм эпохи Возрождения и насколько невозможно было бы для итальянцев основать свое национальное самосознание на чем-либо, кроме восстановления прошлого.

[220] Especially the fine passage beginning, "Quello imperio maraviglioso senza termini, quel dominio di tutte le genti acquistato con *nostri latini auspici*, ottenuto colla *nostra industria*, amplificato con *nostre armi latine*" (ii. 8); and the apostrophe, "E tu, Italia nobilissima, capo e arce di tutto l'universo mondo" (*ib.* 13).

[221] Примером рабского подчинения классическому авторитету может быть выбран рассуждение Альберти о дружбе (*Семья*, lib. iv. op. cit. ii. 415), где он приводит Силлу и Марка Антония в противоречии со своей общей доктриной о том, что только честный разговор между друзьями может привести к взаимной выгоде.

[222] Утрата Альберти навыков владения народным языком отмечена его анонимным биографом (указ. соч. i. xciv.). Изучающие его труды заметят, что он говорит не о *итальянской ностре* а о *тосканской* (ii. 221). И снова (iv. 12) *на тосканском языке* эта фраза использована в его посвящении Брунеллески "Эссе о живописи".

[223] The anonymous biographer says: "Scripsit præterea et affinium suorum gratia, ut linguæ latinæ ignaris prodesset, patrio sermone annum ante trigesimum ætatis suæ etruscos libros, primum, secundum, ac tertium de Familia, quos Romæ die nonagesimo quam inchoârat, absolvit; sed inelimatos et asperos neque usquequaque etruscos ... post annos tres, quam primos ediderat, quartum librum ingratissimum protulit" (op. cit. i. xciv. c.). Из ссылки в книге ii. (указ. соч. ii. xxviii.) Следует, что Трактат все еще находился в процессе составления после 1438 года; и есть веские основания полагать, что книга iii., как она сейчас пронумерована, была написана отдельно и после остальной части диалога.

[224] Особо обратите внимание на отрывок из книги iii., указ. соч. ii. 256, и далее.

[225] Я думаю, есть веские основания верить свидетельству анонимного биографа, который утверждает, что этот Трактат был написан до тридцатилетия Альберти; и если он вернулся во Флоренцию в 1434 году, мы должны принять дату его рождения примерно за 1404. Действие "*Tranquillità dell'Animo*" происходит в Кафедральном соборе Флоренции; поэтому мы можем считать, что это более поздняя работа, и ее отсылки к *Семье*, на мой взгляд, заслуживают доверия.

[226] Родословная, помещенная перед диалогом в издании Бонуччи, помогла бы студенту выполнить его задачу. Здесь я процитирую основные важные отрывки, которые я заметил. В томе ii. стр. 102 мы находим список Альберти, выдающихся литературных, научных, художественных и церковных деятелей. На стр. 124 мы читаем об их расселении по Леванту, Греции, Испании, Франции, Англии, Бельгии, Германии и главным городам Италии. В благородном отрывке, начинающемся со стр. 256, трогательно упоминаются их невзгоды в изгнании с трезвостью фразы, подчеркивающей скрываемое за ними горе. Их древнее величие на турнирах и играх Флоренции, когда люди, казалось, обращали внимание только на людей крови Альберти, описано на стр. 228; их дворцы и загородные дома - на стр. 279. Список рыцарей, генералов и великих юристов Дома Альберти приведен на стр. 346. Честность их коммерческих сделок и их репутация честных людей составляют темы ценного отступления, стр. 204-206, где мы узнаем о масштабах их торговли и величине их вклада в государственные расходы. На стр. 210 есть утверждение, что только этот дом импортировал из Фландрии достаточно шерсти, чтобы обеспечить торговлю тканями не только Флоренции, но и большей части Тосканы. Потери крупной торговой семьи подсчитаны на стр. 357; в то время как на стр. 400 приводится история об одном крупном займе в 80 000 золотых флоринов, предоставленном Риккардо дельи Альберти папе Иоанну. Дружба Пьеро дельи Альберти с Филиппо Марией Висконти и королем Неаполя Ладиславом описана в автобиографическом дискурсе, представленном на стр. 386-399. Этот эпизод очень ценен для объяснения отношений между итальянскими князьями и купцами, жившими при их дворах. Их слуга Буто, стр. 375, не должен

быть опущен из картины; также не следует пренебрегать автобиографическим рассказом Джанноццо о его отношениях с женой (стр. 320-328), поскольку это переносит нас в самый центр флорентийского дома. Моральный настрой, политические настроения и бытовые привычки в доме в целом должны быть изучены при описании Каса, Боттеги и Виллы, рассуждениях об образовании и обсуждении общественных и домашних обязанностей. Торговая аристократия Флоренции предстает перед нами в этом Трактате. Из нее мы узнаем, что именно думали и чувствовали люди, защищавшие свободы Италии от миланских тиранов в тот исторический период, когда старая структура средневековых идей рухнула, но когда новая Италия эпохи Возрождения еще не была полностью сформирована. Если в дополнение к *Семейной траттате* включить в такое исследование письма, адресованные Алессандрой Мачинги дельи Строцци своим детям в изгнании, то могла бы сложиться яркая картина домашней жизни флорентийской семьи. [A] Эти письма были написаны из Флоренции сыновьям Каса Строцци в Неаполе, Брюгге и других местах в период с 1447 по 1465 год. Они содержат мельчайшую информацию о расходах, налогообложении, одежде, браках, дружбе и всех общественных и личных отношениях знатной флорентийской семьи. Более того, из них можно многое почерпнуть о положении членов кружка в изгнании. Личные *записи* глав семейств, фрагменты которых уже были опубликованы из архивов Медичи и Строцци, при более тщательном изучении дополняют эту интересную картину во многих ее важных деталях.

[A] *Письмо уны Джентильдонны фиорентины*, Флоренция, Сансони, 1877.

[227] Обратите внимание на обсуждение кормилиц, физических и моральных зол, которые могут возникнуть в результате неправильного выбора кормилицы (указ. соч. ii. 52-56).

[228] Эти темы *дружбы*, как добродетели, на которой основано общество, далее обсуждаются в отдельном небольшом диалоге, "*Сена семьи*" (указ. соч. том i).

[229] *Эпоха деспотов*, стр. 239-243.

[230] В постановке вопроса и во всем, что касается МИСС авторитетности, на основе которой должно быть вынесено суждение, я в большом долгу перед добротой синьора Вирджинио Кортези, который предоставил в мое распоряжение свое неопубликованное Эссе о *Губернаторе семьи Аньоло Пандольфини*. Как видно из названия его работы, он верит в авторство Пандольфини.

[231] Я использую это слово в соответствии с его нынешним значением. Но такой литературный плагиат был более распространенным и менее позорным в пятнадцатом веке. Сам Альберти включил отрывки из "*Фьямметты*" в свою "*Дейфиру*", а Якопо Нарди в своей "*Истории Фиорентины*" полностью использовал дневники Буонаккорси (1498-1512) с небольшими изменениями и исключительно кратким упоминанием их автора.

[232] Такая информация, как будет видно, является одновременно расплывчатой и скудной. Рукописи *Говерно*, в частности, по-видимому, не были точно исследованы и недостаточно описаны даже Кортези. Однако эту проблему, как и проблему хроник Малеспини и Компаньи, невозможно решить без детального сравнения всех существующих кодексов.

[233] Анонимный биограф прямо заявляет, что четвертая книга была написана позже трех других и посвящена тому Альберти, который проявил какой-либо интерес к предыдущей части

произведения. Это, вместе с изолированностью и более совершенным изложением книги iii. является веским предположением в пользу того, что это была запоздалая мысль.

[234] The *Экономика* Ксенофонта послужила общим материалом для *Economico* и *Governo*, что бы мы ни думали об авторстве этих двух эссе. Многие параллельные отрывки из "Гражданской жизни" Пальмиери можно отнести к одному и тому же источнику. В какой степени Альберти знал греческий, не установлено; но даже в плохих латинских переводах того времени столь своеобразный привкус, как стиль Ксенофонта, не мог ускользнуть от его тонкого чувства.

[235] См. Указ. соч. т. i. стр. lxxxvi.-lxxxviii.

[236] Указ. соч. ii. стр. 223.

[237] Указ. соч. i. 10.

[238] Следует, однако, добавить, что Веспасиано намекает на привычки Пандольфини к учебе и сочинительству после его ухода на пенсию в Сигну. И все же он не цитирует *Говерно*.

[239] Ясно, что все эти рассуждения, основанные на внутренних доказательствах, могут быть обращены в пользу обеих сторон в споре. Вопрос должен быть окончательно решен на внешних основаниях (сравнение рукописей) в сочетании с разумным использованием таких аргументов стиля, которые уже приводились.

[240] В любом случае, и что бы ни послужило источником *Economico* Альберти, вся сцена, описывающая изгнание и завершающаяся тирадой против политической карьеры, является очень благородным произведением. Если бы хватило места, это можно было бы процитировать как лучший образец красноречия Альберти. См. Указ. соч., стр. 256-266.

[241] См. Указ. соч. Предисловие к т. v.

[242] Было бы весьма желательно, чтобы синьор Кортези напечатал это *Критическое издание* и, по возможности, приложил к нему отчет о рукописи, на котором основываются претензии Пандольфини считаться автором оригинала.

[243] Указ. соч. т. iii. Значение названия приводится на стр. 132, где слово *Iciarco* определяется как *Supremo uomo e primario principe della famiglia sua*. Это соединение οἱ κος и ἀρχή

[244] Смотрите стр. 24, 28, 88 и прекрасный гуманистический отрывок на стр. 47, который читается как продолжение дантовского *Фатти нон фосте, когда придет брути* в речи Улисса к своим товарищам.

[245] Указ. соч. т. i.

[246] Он называет это "*ностро темпио massimo*" и говорит о божественном культе, стр. 7-9.

[247] Указ. соч. т. iii.

[248] Там же. стр. 160. Это позволяет нам установить дату в определенных пределах. Niccolò III. Эсте умер в 1441 году. Лионелло умер в 1450 году. Альберти говорит о том, что эссе уже некоторое время находилось в обращении. Следовательно, оно должно было быть написано до 1440 года.

[249] Как и Боккаччо, Альберти увлекается неправильными греческими этимологиями. Возможно, мы сможем перевести эти имена как "рожденный Богом" и "маленький ученик". В том же диалоге Тичипедио, кажется, "юноша удачи".

[250] См. *Возрождение обучения*, стр. 339.

[251] *Указ. соч.* iii. 179.

[252] *Там же.* стр. 186.

[253] *Указ. соч.* т. ii. стр. 320-322.

[254] *Il Santo*. Вероятно, Святой Иоанн.

[255] Альберти в письме с соболезнованиями другу (*Указ. соч.*, т. 357) приводит примеры из Библии. И все же тон этого самого строго благочестивого из его сочинений скорее теистический, чем христианский.

[256] *Указ. соч.* том iv. Смотрите также издание Яничека, цитированное выше.

[257] Бонуччи считает, что песня была написана на итальянском. Яничек приводит доводы в пользу противоположной теории (*указ. соч.* стр. iii.).

[258] *Указ. соч.* vols. iii. и v.

[259] Отрывки из пьес наших собственных драматургов предупреждают нас быть осторожными с отрицательными ответами. Но вот несколько образцов рецептов Амирии (*op. cit.* v. 282). "Radice di cocomeri spolverizzata, bollita in orina, usata più di, lieva dal viso panni e rughe. Giovavi sangue di tauro stillato a ogni macula, sterco di colombe in aceto ... insieme a sterco di cervio ... lumache lunghe ... sterco di fanciullo ... sangue d'anguille." Все эти средства рекомендуются на одной странице для лечения пятен на коже. Я не могу найти ничего похожего в очень любопытной туалетной книжке под названием *Gli Ornamenti delle Dame, scritti per M. Giov. Маринелли*, Венеция, Вальгризио, 1574 год.

[260] *Указ. соч.* т. iii. 367; т. i. 191, 215.

[261] *Указ. соч.* v. 233.

[262] *Указ. соч.* i. 236.

[263] Я могу сослаться на латинскую песню против брака, *Sit Deo gloria* (Du Méril, *Популярные латинские поэзии моего возраста*, стр. 179-187), как на воплощение клерикальной злобности и низости по этой теме.

[264] *Указ. соч.* iii. 274.

[265] *Указ. соч.* v. 352.

[266] *Там же.* стр. 355-359, 367-372.

[267] Например, строки, начинающиеся с "Sospetto e cure". *Там же.* стр. 368.

[268] Указ. соч. i. lxv. Он был не одинок в этом эксперименте. Варварские итальянские сапфиры и гексаметры можно найти в книге *Accademia Coronaria* о дружбе, подробнее о которой в следующей главе.

[269] *Де Редификатория*, Флоренция, 1485. Это предисловие представляет собой письмо, адресованное Лоренцо де Медичи.

[270] "Quicquid ingenio esset hominum cum quâdam effectum elegantia, id prope divinum dicebat", - говорит анонимный биограф. Это предложение является девизом гуманизма, разработанным художественным чувством. Его диссонанс с религией средневековья очевиден.

[271] Указ. соч. i. 8.

[272] Это мы узнаем из последних слов первого издания: "Tarvisii cum decorissimis Poliae amore lorulis distineretur misellus Poliphilus MCCCCLVII". Имя автора указано начальными буквами тридцати восьми глав книги.

[273] Об этом и других моментах о *Гипнеротомахии* см. Трактат Ильга "Основы художественной истории полифилитической гипнеротомахии", Вена, Браунмюллер, 1872.

[274] Следует, однако, сказать, что, поскольку это первый абзац всей книги, его стиль не такой свободный и простой, как в более ровных отрывках. Хотя я и не претендую на ясное понимание смысла, я привожу перевод. "Феб, приблизившийся в тот момент, когда лоб Матуты Левкотей побелел, уже освободившись от океанских волн, еще не выказал своего беспокойства по поводу вращающихся колес. Но, склонившись на своих быстрых конях, Пиррус первый и Эус, только что появившиеся на всеобщее обозрение, расписав бледную колесницу своей дочери алыми розами, в самом яростном бегстве преследовали ее, не задерживаясь. И, сверкая над лазурными и неспокойными волнами, его светлые локоны струились локонами. При появлении которого в тот момент, когда она спускалась на покой, Синтия без рогов остановилась, погоняя двух коней своей повозки с Мулом, одного белого, а другого темного, направляясь к самому дальнему горизонту, разделяющему полушария, откуда она прибыла, и, подгоняемая пронзительной звездой, которая манит день, уступала. В то время, когда Рифейские горы были нетронуты, и при таком холодном порыве жесткий и вызывающий заморозки восточный ветер с боковым порывом заставлял дрожать нежные ветви, и раскачивал подвижные стебли, и колючий тростник, и податливые травы, и трепал гибкие усики, и раскачивал гибкие ивы, и гнул хрупкие еловые ветки под рогами Тельца в их распутстве. Как и в зимнее время, этот ветер имел обыкновение дышать. Точно так же хвастливый Орион был готов остаться, чтобы со слезами преследовать прекрасное тауриновое плечо семи сестер".

[275] Когда книга была переведена на французский и переиздана в Париже в шестнадцатом веке, блокам подражали, а в более позднюю эпоху вошло в моду относить их к Рафаэлю. Ошибка была грубой. Его единственным оправданием является стиль, принятый французскими подражателями при переработке иллюстраций к "Душе Полифила, умоляющей Венеру". В этих вырезках, по-видимому, ощущается влияние фресок Фарнезины.

[276] Вот описание приема, оказанного Полифилом девушками: "Передайте una lepidula placidamente dicendo. Da mi la mano. Hora si tu sospite & il bene venuto. Nui al presente siamo

cinque sociale comite come il vedi. Et io me chiamo Apeha. Et questa che porta li buxuli & gli bianchissimi liuteamini, e nominata Offressia. Et quest'altra che dil splendente speculo (delitie nostre) e gerula, Orassia e il suo nome. Costei che tene la sonora lyra, e dicta Achoe. Questa ultima, che questo vaso di pretiosissimo liquore baiula, ha nome Geussia."

[277] Часть отрывка, описывающего это увлечение, может быть извлечена как еще один образец стиля автора: "Cum lascivi vultu, et gli pecti procaci, ochii blandienti et nella rosea fronte micanti e ludibondi. Forme prae-excellente, Habiti incentivi, Moventie puellare, Risguardi mordenti, Exornato mundissimo. Niuna parte simulata, ma tutto dalla natura perfectio, cum exquisita politione, Niente difforme ma tutto harmonia concinnissima, Capi flavi cum le trece biondissime e crini insolari tante erano bellissime complicate, cum cordicelle, o vero nextruli di seta e di fili doro intorte, quanto che in tutto la operatione humana excedevano, circa la testa cum egregio componimento invilupate e cum achi crinali detente, e la fronte di cincinni capreoli silvata, cum lascivula inconstantia praependenti." Налицо явное изучение фразы Боккаччо с не менее очевидным желанием улучшить ее детализацию, маскируя неспособность писать связно.

[278] Повторение чувственных фраз имеет большое значение. Эти надписи, παύτων τοκάδι, παύδει ποιεῖν κατὰ τὴν αὐτοῦ φύσιν, γονός καὶ εὐφύια, вместе с Триумфами Приапа и Купидона, подтверждают верховенство Венеры Физизои.

[279] См. Rosmini, *Vita di Filelfo*, том ii. стр. 13, о неприязни Filelfo к итальянскому языку. In the dedication of his Commentary to Filippo Maria Visconti he says: "Tanto più volentieri ho intrapreso questo comento, quanto dalla tua eccellente Signoria non solo invitato sono stato, ma pregato, lusingato et provocato." Первая песнь начинается так:

O Philipppo Maria Anglo possente,
Perchè mi strengi a quel che non poss'io?
Vuoi tu ch'io sia ludibrio d'ogni gente?

[280] Датирована Миланом, февраль 1477 года. Росмини, указ. соч. стр. 282.

[281] *Эрколано* (в Винетии, Джунти, 1570), стр. 185.

[282] *Проза Волгарии* др., эдите да И. дель Лунго (Флоренция, Барбера, 1867), стр. 80.

[283] *Прозаи* др., цит. по: стр. 45 и далее. стр. 3 и далее.

[284] Альберти, *Указ. соч.* том i. стр. clxvii.-ссxxxiii. О качестве этих латинских метров можно судить по следующим гекзаметрам:

Ma non prima sarà che 'l Dato la musa corona
Invochi, allora subito cantando l'avete,
Tal qual si gode presso il celeste Tonante.

Из сапфиров ниже приведен образец:

Eccomi, i' son qui Dea degli amici,
Quella qual tutti li omini solete
Mordere, e falso fugitiva dirli,
Or la volete.

[285] Кардуччи, "Римский роман Данте Алигьери", *Studi*, стр. 154.

[286] О стихотворениях Джотто и Орканьи см. Trucchi, том ii. стр. 8 и 25.

[287] См. выше, стр. 17 и далее.

[288] *Тавола Ритонда* была переиздана, 2 тома., Болонья, Романьоли, 1864. По материалу она очень близко соответствует нашей *Смерти Артура*, начиная с истории Утера Пендрагона и заканчивая ранением Артура и его отъездом на остров Морган ле Фэй.

[289] см. выше, стр. 18. Предметом этих романсов был успешно обработана Пио рајна предоставляют в своих работах, *я реали Ди Франча* (Болонья, Романьоли, 1872), и *Ле Фонти Делл д'Орландо Фуриозо* (Флоренция, Карибских, 1876).

[290] "*Ринальдино*", роман в прозе, недавно опубликованный (Болонья, Романьоли, 1865), может быть выбран как чисто итальянская *фиоритур* на древнюю каролингскую тему.

[291] Здесь мы имеем зародыш *Орландо* и первой части *Морганте*.

[292] "*Раджна, И реалии*", стр. 320, устанавливает дату своего создания чуть раньше 1420 года.

[293] Там же. стр. 3.

[294] *И Реалии*, стр. 311-319.

[295] *Истории Нербонези* были опубликованы в двух томах. (Болонья, Романьоли, 1877) под редакцией И.Г. Изолы. Третий том представляет собой обширное филологическое и критическое приложение.

[296] *Гуэрино* был переложен в строфы октавы народным поэтом по имени Альтиссимо в шестнадцатом веке.

[297] Смотрите "*I Novellieri Italiani in Verso*" Джамба. Passano (Romagnoli, 1868). Весь *Декамерон* был преобразован В. Бругиантино в октавные строфы и опубликован Марколини в Венеции в 1554 году. Среди новелл, переложенных стихами для массового чтения, можно процитировать *Садовника Мазетто* (декам. Джорн. iii. 1), *Ромео и Джульетта* (Верона, 1553), *Грассо, Леньяuolo* (Б. Даванцати, Флоренция, 1480), *Прасильдо и Лисбина* (из *Орландо Иннаморато*), *Олива, Фиорио и Бьянчифьоре* (повесть о *Филокопо*). Из классических сказаний мы находим *Сесто Тарквинио и Лукреция, Орфей, Персей, Пирамо, Джазоне и Медея*.

[298] *Принципи Танкреди ди Салерно*, Болонья, Романьоли, 1863. *Il Marchese di Saluzzo e la Griselda*, Bologna, Romagnoli, 1862.

[299] См. выше, стр. 212. Литературные колебания эпохи, еще не определившейся со своей целью, можно было бы проиллюстрировать на примере этих романов. "*Ипполито и Леонора*" у нас есть прозаическая, "*оттава рима*" и латинская версия. О *Гризельде* у нас есть итальянская проза Боккаччо и латинская проза Петрарки, в дополнение к анонимной версии "*оттава рима*". Из "*Принципи ди Салерно*" у нас есть итальянские версии Боккаччо и латинские версии Лионардо Бруни в прозе, а также латинские элегии Филиппо Бериальдо, *римская терца* Франческо ди Микеле Акколти и строфы в октаву Бенивьяни. Лами в своей повести "*Леттерьярия*" (Болонья, Романьоли, 1859) печатает итальянскую новеллу на ту же тему,

которая, по его мнению, предшествует "*Декамерону*". Позже Аннибал Гуаско создал другую версию "*оттавы рима*", и эта сказка была использована несколькими драматургами при создании трагедий.

[300] *История Джиневры Альмиери, живущей во Флоренции* (Пиза, Нистри, 1863).

[301] Тот же момент иллюстрируется рассказами о маркизе ди Салуццо и Принсипи ди Салерно, на основе которых были написаны романы о *Гризельде* и *Танкреди*. См. Примечания к [стр. 250](#) выше.

[302] *Raccolta dei Novellieri Italiani*, том. xiii.

[303] Указ. соч. т. xiii. Аллюзия на Мазуччо в этом романе интересна, поскольку доказывает влияние, которое он приобрел даже во Флоренции: "Мазуччо, великий оноре читта ди Салерно, молто имитаторе ностро мессера Джованни Боккаччо", *ib.* стр. 34. Пульчи далее говорит, что чтение *Новеллино* побудило его написать свой рассказ.

[304] См. Д'Анкона, *Популярная итальянская поэзия*, стр. 64-79.

[305] Прекрасный пример этих более поздних жалоб был переиздан в Болонье издательством Романьоли в 1864 году. Это *Плач Фьоренцы* об осаде и рабстве 1529-30 годов.

[306] Средневековым образцом композиции такого рода является *Баллата* для *напольского "Реали ди Наполи"* в "разгроме Монтекатини". См. "*Кино и альтри*" Кардуччи, стр. 603.

[307] Д'Анкона, указ. соч. стр. 78.

[308] *Sermintese Storico di A. Pucci*..... Следует помнить, что Данте в "*Новой жизни*" (раздел vi) говорит, что он сочинил *Сервинтезе* о шестидесяти флорентийских дамах. Название произошло от Прованса и было изменено флорентийцами на *Серминтезе*. У нас есть стихотворение такого рода А. Пуччи о флорентийских дамах, напечатанное Д'Анконой в его издании "*Новой жизни*" (Пиза, Нистри, стр. 71) вместе с ценным рассуждением об этой форме поэзии. Кардуччи в своем "*Кино и Альтри*" изображает два *Серминтези* от Пуччи, посвященных красоте женщин.

[309] Д'Анкона, *Популярная итальянская поэзия*, стр. 47-50, собрал у Леонардо Бруно и из других источников много интересных фактов о гневе папы Мартина на эту песенку. Похоже, он дошел до того, что наложил на Флоренцию интердикт.

[310] Д'Анкона, указ. соч. стр. 51-56.

[311] Одна из последних плебейских рифм о политике происходит из Сиены, где в 1552 году люди пели этот куплет в насмешку над кардиналом из семьи Миньянелли, посланным править ими:

Mignanello, Mignanello,
Non ci piace il tuo modello.

See Benci's *Storia di Montepulciano* (Firenza, Massi e Landi, 1641), p. 104. Анекдот из Бусини (*Письмо аль Варчи*, Флоренция, Le Monnier, стр. 220) настолько характерен для народного настроения под гнетом испанской тирании, что его непристойность может быть извинена. Не

says that a law had been passed awarding, "quattro tratti di corda ad uno che, tirando una c—— disse: Poi che non si può parlare con la bocca, io parlerò col c——."

[312] Смотрите работу, озаглавленную *Поэзия Тоскане Доменико Буркьелло нель секоло xv*, Дж. Гаргани, Флоренция, Тип. Сенн. 1877.

[313]

Intendi a me, che già studiai a Pisa,
E ogni mal conosco senza signo.

Sonetti del Burchiello, del Bellincioni, e d'altri, 1757, Londra, p. 125. Посмотрите также весь сонет *Son medico in volgar*.

[314] Гаргани, указ. соч. стр. 23, выдержка из *Catasto*, 1427: "Доменихо ди Джованни Барбьер не имеет значения".

[315] Параллель между этими эпизодами из жизни Буркьелло и Филельфо в тот же период уникальна. См. *Возрождение обучения*, стр. 275.

[316] Гаргани, указ. соч. стр. 90.

[317] Лучшее издание датировано 1757 годом.

[318] В цитируемое выше издание включены *Сонеты аллы Буркьеллески* разных авторов. Странная книга под названием *Pataffio*, которую раньше приписывали Брунетто Латини, кажется, родилась в схожих условиях.

[319] Florentines themselves take this view, as is proved by the following sentence from Capponi: "È pure qui obbligo di registrare anche il Burchiello, barbiere di nome rimasto famoso, perchè fece d'un certo suo gergo poesia forse arguta ma triviale; oscura oggi, ma popolare nei tempi suoi e che ebbe inclusive imitatori" (*Storia della Rep. di Firenze*, ii. 176).

[320] Смотрите сонет, цитируемый в примечании 59 к "Жизни Берни" Маццучелли, "*Скриттори д'Италия*", том iv.

[321] *Баллада* или *Канцона на балу*, как следует из названия, была стихотворением, предназначенным для исполнения во время танца. Музыкант играл на лютне, в то время как молодые женщины исполняли движения Каролы (так прекрасно изображенной Беноццо Гоццоли на его пизанских фресках), в одиночку или в компании молодых людей, распевая слова песни. *Баллада* состояла из лирических строф с повторяющимся двустишием. Трудно отличить *Ballate* от *Канцонетты любви*.

[322] См. Кардуччи, *Кантилена и Баллат* (Пиза, 1871), стр. 82, 83.

[323] Там же. стр. 171-173.

[324] Там же. стр. 214-217.

[325] Том старинного балла *Канцони* был опубликован во Флоренции в 1562 году Сермателли, а затем снова в 1568 году.

[326] История Мессера А. Полициано, стр. 295, 346.

[327] См. "Духовная похвала Фео Белькари и ди Альтру", Флоренция, 1863. Гимн *Crocifisso a caro chino*, например, имеет такой заголовок: "Cantasi come—Una donna d'amor fino", который ни в коем случае не был песней с моралью (*ib.* стр. 16). Д'Анкана в своей *Poesia Pop. It.* стр. 431-436, извлек названия этих богохульных песен, некоторые из которых можно найти в *Канцони на балу* (Флоренция, 1568) и *Canti Carnascialeschi* (Cosmopoli, 1750), в то время как большинство утрачено.

[328] Книги, к которым я обращался по этой ветви народной поэзии, - это (1) Томмазо, *Канти popolari toscani, корси, иллиричи и греки*, Венеция, 1841. (2) Tigri, *Canti popolari toscani*, Firenze, 1869. (3) Pitre, *Canti popolari siciliani*, and *Studi di poesia popolare*, Palermo, 1870-1872. (4) D'Ancona, *La Poesia popolare italiana*, Livorno, 1878. (5) Rubieri, *Storia della poesia popolare italiana*, Firenze, 1877. Также многочисленные сборники местных песен, хороший список которых приведен в только что процитированной работе Д'Анконы. Особого упоминания заслуживают издания поэзии комаска Больцы, венецианского Даль Медико, Ферраро из *Канти Монферрини* (район Монферрат), Виги сицилийского, а также Имбриани с южных и Маркоальдо с центральных диалектов. Литература, о которой идет речь, уже обширна и претендует на получение значительных дополнений.

[329] Я беру этот пример наугад из книги Блессига "*Römische Ritornelle*" (Лейпциг, 1860), стр. 48:

Цветок гранатового дерева!
Твое имя, о моя прекрасная, начертано на небесах;
Мое имя начертано на морских волнах.

[330] Термин *Виллотта* или *Vilota*, я полагаю, относится исключительно к Венеции и Фриули. Д'Анкана отождествляет его с *Руспетто*, Рубьери - со *Сторнелло*. Но оно носит характер четверостишия и, следовательно, кажется более подходящим для первого.

[331] Тигри, стр. 123. Переведено мной таким образом:

Ах, когда рассветет тот блаженный день,
Когда я тихо поднимусь по твоей лестнице,
Твои братья встретят меня на пути,
И я приветствую их там одного за другим!
Когда настанет день, мой посох, моя сила,
Когда ты наконец назовешь свою мать моей?
Когда настанет этот день, любовь моя,
я буду твоим, а ты будешь моей!

[332] Питре, том i, стр. 185. Переведено мной таким образом, с изменением в последнем двустишии:

Когда ты родилась, о сияющая звезда!
Три святых ангела слетели на землю;
Три царя с дальнего Востока
Принесли золото и драгоценности огромной ценности;
Три орла на легких, как воздух, крыльях

Несли весть на Восток, Запад и Север.
О прекрасная драгоценность, О редкая драгоценность,
Так рады были небеса приветствовать твое рождение.

[333] Далмедико, *Canti Ven.* стр. 69:

Многие, услышав мое пение,
восклицают: Вот идет тот, чья радость выражается в песне!
Но я молю Бога дать мне помощь;
Ибо, когда я пою, именно тогда я скорблю во всю силу.

[334] Например, *Rispetti* в долине По называются *Романелле*. В некоторых частях Центральной Италии *Сторнелло* становится *Момметто* или *Раккомандаре*. Маленькие южные песни, известные в Неаполе и на Сицилии как *Arii* и *Ariette*, в других местах называются *Villanelle* или *Napolitane* и *Siciliane*. Ясно, что в этом вопросе о номенклатуре нельзя добиваться большой точности.

[335] Доказательства, приведенные Д'Анконой в его *популярной поэзии*, стр. 177-284, кажутся мне убедительными по этому вопросу.

[336] См. Питре, *Studi di Poesia popolare* (Палермо, Лауриэль, 1872), два эссе "Я поэт Пополо Сицилийского" и "Пьетро Фуллоне и жизнь пополари", стр. 81-184. Он подробно рассказывает о современных импровизациях. Смотрите также Очерки Л. Виго, *Опера* (Катания, 1870-74), том ii.

[337] Указ. соч. стр. 285, 288-294.

[338] Я могу сослаться в целом на собрание Тигри и на мои переводы этих *Rispetti* в "*Набросках в Италии и Греции*".

[339] Кардуччи, *Кантилена*, стр. 57.

[340] См. Рубьери, *История народной поэзии*, стр. 352-356, для подборки вариантов.

[341] Используемые выше термины требуют некоторой иллюстрации. Канцоне Полициано "*Пасторелла с левым концом в темпе*" - это *пастиччо*, составленное из фрагментов популярных песен, модных в то время. У нас есть три ценных стихотворения — одно Бронзино, опубликованное в 1567 году; одно Чеко Бьянчино из Флоренции, опубликованное в Вероне в 1629 году; третье Чеко Бритти из Венеции, опубликованное в том же году, — которые состоят из отрывков из популярных текстов, объединенных рифмоплетом. Отсюда и их название *incatenatura*. См. Рубьери, указ. соч. стр. 121, 130, 212. Смотрите также, Д'Анкона, указ. соч. стр. 100-105, 146-172, текст и многочисленные иллюстрации стихотворений Бронзино и Чеко Бьянчино из современных источников.

[342] *Prose Volgari, etc., di A.A. Poliziano* (Firenze, Barbèra, 1867), p. 74. "Siamo tutti allegri, e facciamo buona cera, e becchiamo per tutta la via di qualche rappresaglia e Canzone di Calen di Maggio, che mi sono parute più fantastiche qui in Acquapendente, alla Romanesca, vel nota ipsa vel argomento."

[343] См. D'Анкона, указ. соч. стр. 354-420, подробные и интересные заметки о популярной прессе в нескольких итальянских городах. *Аваллоне* из Неаполя, *Корделла* из Венеции,

Марескандоли из Флоренции, *Бертини* и *Барони* из Лукки, *Коломба* из Болоньи - все они отвечали особым требованиям пролетариата в городе и деревне. Дж.Б. Верини из Флоренции в шестнадцатом веке составил антологии под названием "*Любвный сад*" и "*Крудельта д'Аморе*", обе из которых до сих пор переиздаются. То же самое относится к *Олимпии* и *Глории* из Олимподельи Алессандри в Сассоферрато. Второстепенные названия, обычно используемые в этих популярных Золотых сокровищницах, - "Канцони любви", "ди гелозия", "ди сденье", "ди темп и ди партенца". Их классификация и описание представлены в следующих рубриках: "Mattinate", "Serenate", "Partenze", "Strambotti", "Sdegni", "Sonetti", "Villanelle", "Lettere", "Affetti d'Amore" и т.д.

[344] По этому вопросу проконсультируйтесь с Rubieri, указ. соч. глава xiv. На Сицилии, говорит Питре, *Кюрес* считается непригодным для рта честной женщины.

[345] Юг кажется богаче этим материалом, чем Центр. Посмотри *канти-поп Пумпе. Так.* том ii., среди *легенд и рассказов*, особенно *La Comare*, *Minni-spartuti*, *Principessa di Carini*, *L'Innamorata del Diavolo*, и некоторых песен *bandit*.

[346] Палермо, Лауриэль, 1875.

[347] *Канти Монферрини* (Турин-Флоренция, Лешер, 1870), стр. 1, 6, 14, 26, 28, 34, 42. Одна из процитированных выше баллад, "*Сисилия*", находится на Сицилии.

[348] Там же. стр. 48.

[349] Этого нет в *Канти Монферрини*.

[350] Смотрите мое письмо в *Rassegna Settimanale*, 9 марта 1879 г., посвященное теме этой баллады. Хотя я умолял итальянских студентов предоставить информацию о похожих композициях, в моем письме была представлена только тосканская версия *Донны Ломбарды*.

[351] Указ. соч. стр. 106.

[352] Д'Анкона, указ. соч. стр. 106.

[353] Там же. стр. 99, 105.

[354] См. *Детские английские и шотландские баллады*, том ii. стр. 244, и далее.

[355] Больца, *Canz. Pop. Comasche*, № 49. Вот шотландская версия от лорда Дональда:

Что ты оставишь своей истинной любви, лорду Дональду, сыну моему?
Что ты оставишь своей истинной любви, мой веселый молодой человек?
Пакля и недоуздок, чтобы повесить на то дерево,
И пусть она там повиснет за то, что отравила меня.

[356] Это шотландская версия с вариантом лорда Рэндала:

Что у вас на обед, лорд Рэндал, сын мой?
Что у тебя на ужин, мой красивый молодой человек?
Я ем угрей, сваренных в бульоне; мама, скорее застели мне постель,
Потому что я устал от охоты и хочу прилечь.

Что стало с вашими ищейками, лорд Рэндал, сын мой?
Что стало с вашими ищейками, мой красивый молодой человек?
О, они распухли и умерли; мама, скорее застели мне постель,
Потому что я устал от охоты и хочу прилечь.

[357] В "*итальянских новеллах*" Пассано *in Verso* На стр. 20 я нахожу упоминание о стихотворении в строфах октавы, которое в точности соответствует "*Наследнику Линн*". Published at Venice, 1530, 1531, 1542, it bears this title: "Essempio dun giovane ricchissimo; qual consumata la ricchezza: disperato a un trave si sospese. Nel qual il padre previsto il suo fatalcorso gia molti anni avanti infinito tesoro posto havea, et quello per il carico fracassato, la occulta moneta scoperse." Молодого человека зовут Фенитио. Я не видел этого стихотворения, и поскольку оно написано в *оттава рима*, его нельзя точно отнести к *Аввеленато*. Пассано также каталогизирует "*Историю Джованни дисперати и его судьбы*" и "*Историю Леона Бруно*", которые, похоже, содержат элементы баллады.

[358] Муратори, *Rer. Ital. Письменность*. viii. 712.

[359] Любопытное письмо, описывающее въезд *Баттутти* в Рим в 1399 году, можно прочитать в публикации Романьоли "*Компания Баттутти в Риме*", Болонья, 1862. Это относится к периоду, на столетие более позднему, чем первая вспышка энтузиазма.

[360] Некоторые знамена — *Гонфалони* или *Стендарди*— перуджийских братств, сохранившиеся в Пинакотеке этого города, интересны тем, что они иллюстрируют эти религиозные общества более поздней эпохи. Гонфалоне Святого Бернардино работы Бонфигли представляет святого между небом и землей, умоляющего за своих приверженцев. Сзади видна их Ораторская капелла (Cappella di Giustizia), а впереди - мужчины и женщины ордена. На странице *Аннунциатского общества* с датой 1466 года изображена аналогичная группа братьев и сестер-мирян. В "*Джустии*" Перуджино есть похожая группа, стоящая на коленях и смотрящая вверх на Мадонну, которую Святой Франциск и Святой Бернардино обожают на небесах. Позади - пейзаж с частью Перуджи рядом с церковью Святого Франциска. Стендардо Братства Святого Агостино работы Пинтуриккьо изображает трех одетых в белое членов тела, стоящих на коленях и взирающих на своего покровителя. В Перуджийской пинакотеке также есть прекрасная картина работы Джова. Боккати из Камерино (подписано и датировано 1447 годом), изображающее Мадонну, восседающую на троне в своего рода саду, в окружении похожих на детей ангелочков с прекрасными светлыми волосами, поющих и читающих из хоровых книг в двойном ряду полукруглых хоровых мест. Внизу Святой Франциск и Святой Доминик ведут к трону по два белых *Дисциплинированных* человека. Эти кающиеся несут свои бичи, а сквозь дыры, прорезанные на спине их монашеских плащей, видна кожа с красными полосами. У одного с обеих сторон непокрыто лицо, у другого опущен капюшон с прорезями для глаз. Эта картина принадлежала Братству Святого Доменико.

[361] *Кантичи ди Якопоне да Тоди* (Рим, Сальвиано, 1558), стр. 64. Я цитирую это издание, как наиболее достоверное, и воспроизвожу его орфографию.

[362] Эта жизнь является префиксом к римскому изданию гимнов Якопоне Сальвиано, 1558 год.

[363] The biographer adds, "Ma fu sì terribile e spiacevole a vedere che conturbò tutta quella festa, lasciando ogniuno pieno di amaritudine."

[364] См. выше, [стр. 284](#). Трезатти, издатель "Якопоне и его последователей" семнадцатого века, справедливо назвал это отталкивающее, но характерное высказывание "непримиримой территорией против всего сущего".

[365] *Указ. соч.* стр. 109.

[366] *Там же.* стр. 77.

[367] *Там же.* стр. 122. См. [Приложение](#).

[368] *Там же.* стр. 45.

[369] Она напечатана у Сальвиано и воспроизведена в издании Трезатти. Я следил за чтением, предложенным Д'Анконой, *Origini del Teatro*, том i, стр. 142. Смотрите Перевод в [Приложении](#).

[370] Слово *Corrotto*, употребленное Марией, означает оплакивание умерших. Это соответствует греческому *Threnos*, корсиканскому *Vocero*, гальскому *Coronach*.

[371] *Духовная поэзия Беато Якопоне да Тоди*. In Venetia, appresso Niccolò Miserrimi, MDCXVII. Книга представляет собой толстый 4то, состоящий из 1055 страниц, напечатанных мелким шрифтом. Она содержит объемные комментарии. Редактор Трезатти, монах-минорит, говорит, что он извлек 211 *кантичей* Якопоне из рукописей, принадлежащих его Ордену, тогда как римское и флорентийское издания, вместе взятые, содержали всего 102. Он делит их на семь разделов: (1) Сатиры, (2) Нравоучительные песни, (3) Оды, (4) Покаянные гимны, (5) Теория божественной Любви, (6) Духовные любовные стихи, (7) Духовные тайны. Это разделение соответствует семи стадиям продвижения души к совершенству. Расположение превосходно, хотя разделы в некоторых местах взаимопроникают. По разнообразию тем сборник представляет собой своего рода лирическую энциклопедию, затрагивающую все потребности и состояния набожной души. Это могло бы послужить материалом для медитации на протяжении всей жизни для сердца, находящегося в гармонии с его аскетическим и эротически восторженным тоном.

[372] *Указ. соч.* стр. 149.

[373] *Там же.* стр. 244.

[374] *Там же.* стр. 253.

[375] *Указ. соч.* стр. 266. Смотрите Перевод в [Приложении](#).

[376] *Op. cit.*

[377] *Там же.* стр. 343.

[378] *Указ. соч.* стр. 416, 420.

[379] *Там же.* стр. 433.

[380] *Указ. соч.* стр. 703.

[381] *Там же.* стр. 741.

[382] Там же. стр. 715.

[383] *Опера Джироламо Бенивиени* (Венеция, Г. де Грегори, 1524), стр. 151.

[384] Указ. соч. стр. 143. Я перевел только начальные строфы этого гимна.

[385] Опубликовано во Флоренции Молини и Чекки, 1863. Сравните два сборника, напечатанных профессором Г. Ферраро из Ferrarese MSS. *Poesie popolari religiose del secolo xiv*. Bologna, Romagnoli, 1877.

[386] *С отличием и др.* стр. 105.

[387] *Op. cit.* р. 16. See *Canzone a Ballo* (Флоренция, 1568), стр. 30, об этой песне.

[388] Указ. соч. стр. 96, 227, 50.

[389] См. *цит. по.* стр. 227, 234 и *passim*.

[390] Кардуччи, *Руководство национальной литературой*, стр. 90.

[391] См. Muratori, *Reg. Итал. Шрифт.* xxiv. 1205 и там же. 1209, Фриульская хроника.

[392] Смотрите фронтиспис, чтобы воздать должное Фео Белькари и ди альтри.

[393] Д'Анкона, *Op. дель Т. указ. соч.* т. i. стр. 109.

[394] Этапы этого прогресса от *оттонари* до *оттавы рима* были тщательно прослежены Д'Анконой (указ. соч., т. i, стр. 151-165). *Оттонари* - это строки из восьми слогов со свободным хорейским ритмом, в котором допускается большое количество дополнительных слогов. Строфа рифмуется с *a b a b c c*. *Сестра рима* переходного периода имеет ту же рифмованную структуру. *Corrotto* Якопоне да Тоди, проанализированное выше, демонстрирует систему рифм, сходную с системой некоторых латинских гимнов: *a a a b c c c b*, рифма *b* в *ato* проходит через все стихотворение.

[395] См. выше, стр. 292-294, и Приложение.

[396] Д'Анкона, указ. соч. стр. 108. На стр. 282 он приводит некоторые любопытные подробности, относящиеся к Страсти в Колизее в пятнадцатом и шестнадцатом веках. В 1539 году он был запрещен Павлом III, потому что римляне, разъяренные драмой Распятия, имели обыкновение переходить из амфитеатра Флавиев в гетто и начинать убийственный крестовый поход против евреев!

[397] В указаниях к "Молитве о святом почитании", проанализированных Д'Анконой (*цит. по* стр. 176-182), мы читаем: "*предика, и что означает пост Христа в кроче, иудей ли, чиавано ли, человек ли пои л' альтра*" ... "*a quello loco quando Pilato comanda che Cristo sia posto a la colona, lo Predicatore tase.*"

[398] Дюканж объясняет *таламум* с помощью *табулатуры*.

[399] Смотрите Приложение ко второму тому "*Origini del Teatro*" Д'Анконы.

[400] В прологах более поздних комедий об обучении (*commedia erudita*) довольно часто встречаются намеки на грубый стиль шоу Фьезолана. Драматурги говорят о них так же, как наши

драматурги елизаветинской эпохи говорили о Варфоломеевской ярмарке. Весь метод фьезолановского *таинства Сближения* хорошо объяснен во вступлении к пьесе "Абраам и Сара" (Сиена, 1581). Отец и его сын отправились из Флоренции по просьбе мальчика:

Et vo che noi andiamo
a Fiesolani poggi,
Ch'io mi ricordo c'hoggi
una festa non più vista
Mai più el Vangelista
vi fa e rappresenta.

По дороге они задаются вопросом, не будет ли кабинка слишком переполнена, чтобы они могли найти места, не перегреются ли они, быстро поднимаясь в гору, будет ли их одежда приличной? Они встречают Фестаджуоло у дверей кабинки, растерянные, потому что:

manca una voce
Et è ito un veloce
a Firenze per lui.

Voce было техническим именем актера.

[401] См. Д'Анкона, указ. соч. стр. 245-267. Compare the section on "Geselligkeit und die Feste" in Burckhardt's *Cultur der Renaissance in Italien*.

[402] Грациани, арх. История. xvi. 344.

[403] Аллегретти, Муратори, xxxiii. 767.

[404] Корио, цитируемый мной, *Эпоха деспотов*, стр. 390.

[405] См. Д'Анкона, указ. соч. стр. 245, и сравните описание аналогичного шоу в "Хронике Милана" Гальвано Фламмы.

[406] Второй комментарий (Рим, 1584), viii. 365.

[407] Никколо делла Тучча, *Король Витербо* (Флоренция, Вьюссе, 1872) стр. 84.

[408] Посмотрите выше, в [главе i. стр. 50-53](#), отрывки из Хроники Горо Дати и других источников, касающиеся летних фестивалей Флоренции.

[409] Этот отрывок из рукописи Пальмиери можно найти вместе с полной информацией по теме Дня Святого Иоанна в Cambiagi, *Memorie istoriche riguardanti le feste u др.* (Флоренция, марка. Гран-Дюкале, 1766), стр. 65.

[410] Д'Анкона, указ. соч. стр. 205. Такое использование термина "Чудо", по-видимому, указывает на то, что флорентийцы применяли к ним общий термин для северных священных пьес.

[411] Издание Лемонье, том v.

[412] *Сакре Репрезентациони*, Флоренция, Лемонье, 3 тома. 1872.

[413] Возможно, будет небезынтересно сравнить эту *"терцу рима"* с отрывком, написанным пятьдесят лет спустя Микеланджело Буонарроти после смерти его отца, более величественным по стилю, но менее просто христианским:

Tu se' del morir morto e fatto divo,
Nè tem'or più cangiar vita nè voglia;
Che quasi senza invidia non lo scrivo.
Fortuna e 'l tempo dentro a vostra soglia
Non tenta trapassar, per cui s'adduce
Fra no' dubbia letizia e cierta doglia.
Nube non è che scuri vostra luce,
L'ore distinte a voi non fanno forza,
Caso o necessità non vi conduce.
Vostro splendor per notte non s'ammorza,
Nè cresce ma' per giorno, benchè chiaro,
Sie quand'el sol fra no' il caldo rinforza.

В [Приложении](#) вы найдете переводы.

[414] *"Воздвижение креста"* Чекки стремится подчеркнуть достоинство пятиактной трагедии; но она была представлена только в 1589 году. *Санта-Улива* иллюстрирует интерлюдии; и очень интересный пример дает *"Чудо Святой Марии Магдалены"*, где два мальчика вступают в диалог, время от времени комментируют действие и завершают выставку похвалой.

[415] *"Праздник Анджело аннунции"* - это обычная режиссура в начале; и в конце *"Лицензия Анджело"*.

[416] *"Константино Императоре"*, *Собор Святой Троицы*. ii. 187. *"Un Giovine con la citara annunzia."*

[417] *Указ. соч.* т. i. стр. 357-359.

[418] *Sacre Rappr.* i. 391. Ср. *Абраам*, цитируемый в примечании выше, [стр. 313](#).

[419] Сравните, например, *наивное* изумление Веспасиано девственностью кардинала ди Портогалло с заверениями в целомудрии в *"Тре Пеллегрини"* (*Священное писание*. iii. 467).

[420] *Священный протокол*. iii. стр. 235 и стр. 1.

[421] *Священное Писание*. стр. 121. *Шекспир Соч. Изд.* том. xvii.

[422] Технические термины *Nuvola* и *Paradiso* см. выше, [стр. 318, 319](#).

[423] Вероятно, что живопись того периода дает четкое представление о сценических эффектах, использованных на этих выставках. Или, что, возможно, является лучшим аналогом, мы можем проиллюстрировать страницы либретто, вспомнив терракотовые группы Сакро Монте в Варалло. Созданные превосходными художниками и написанные в соответствии с традициями миланской школы, не исключено, что эти изображения рождения и Страстей Христовых в натуральную величину с точностью воспроизводят Священную Драму.

[424] *Священный протокол*. iii. 270.

[425] *Sacre Rappr.* Смотрите Публикации Шекспировского общества, i. 119.

[426] *Священный протокол.* i. 255.

[427] *Sacre Rappr.*.

[428] Для иллюстрации этого тезиса можно привести всех романистов.

[429] В конце *Рассказа о Пеллегрино (Священное писание.* iii. 430) напечатан небольшой фарс, не имеющий никакого отношения к пьесе. Это диалог между хорошим и плохим учеником, которые обсуждают вопрос азартных игр. Здесь, а также в "*Фиглиуоле Вундеркинде*" и вступлении к "*Мираколо ди С. Маддалене*" у нас есть элементы комедии, которые, однако, к сожалению, ни к чему не привели. Эти сцены напоминают нам картины Хейвуда "Таверна", Марстона "Эй, на восток!" и другие драгоценные фрагменты английского фарса елизаветинской эпохи.

[430] *Священный протокол.* i. 304.

[431] *Там же.* стр. 319.

[432] *Священный протокол.* i. 229.

[433] Эта пьеса заканчивается симпатичной морализацией эпизода, которая формирует ее мотив, адресованный Мэри народу (*ib.* стр. 240).

Figliuo' dilette, che cercate in terra
Trovar il figliuol mio, pietoso Iddio,
Non vi fermate in questa rozza terra,
Chè Jesù non istà nel mondo rio.
Chi vel crede trovar, fortemente' erra,
E come stolto morra nel disio.
Al tempio, chi lo vuol, venghi oggi drento,
Chè 'l viver vostro è come foglia al vento.

[434] *Священный протокол.* i. 342.

[435] *Там же.* iii. 439.

[436] В связи с этими инцидентами мы можем вспомнить огромных ангелов Синьорелли и кишащих дьяволов в Орвието. То, что следует далее, наводит на мысль о фреске Лоренцетти в Пизе и Орканье в капелле Строцци. Фра Анджелико и фра Бартоломмео также проводят живописные параллели.

[437] Поэзия заставила Кастеллани решить, куда должен отправиться Соломон; Лоренцетти оставил это расплывчатым.

[438] *Священный протокол.* ii. 33.

[439] *Священный протокол.* iii. 140.

[440] *Там же.* ii. 124.

[441] Там же. ii. 235.

[442] Там же. ii. 269.

[443] Там же. ii. 323.

[444] Там же. ii. 71.

[445] *Смерть Артура* (издание Райта), том iii. стр. 331.

[446] Издание Полидори, том i, стр. 542.

[447] Большая зрелость пластического искусства XV века, чем поэтического, становится очевидной, когда мы сравниваем *Репрезентациони* с картинами Мазаччо, Гирландаджо, Мантеньи или Карпаччо. Искусство, как мне часто приходилось наблюдать, раскрепостило человеческие способности и очеловечило вымыслы средневековья, придав им телесные очертания и формы эстетической красоты. Таким образом, освобождение итальянского гения произошло в живописи раньше, чем в поэзии, и в тех самых сферах религиозного искусства, где поэты были бессильны достичь истинной свободы. Итальянская поэзия впервые стала свободной, когда обернулась и с веселой улыбкой посмотрела на мифы. Я не говорю, что это было абсолютно необходимо, что героическая христианская поэзия не могла быть создана в пятнадцатом веке другой расой. Но для итальянцев это было необходимо.

[448] *Священный протокол*. ii. 447.

[449] *Священный протокол*. iii. 177.

[450] Там же. ii. 163.

[451] *Священный протокол*. iii. 235. Также отредактировано отдельно со вступлением Д'Анконы.

[452] *Священный протокол*. iii. 319.

[453] *Священный протокол*. iii. 362.

[454] Там же. iii. 485.

[455] *Священный протокол*. iii. 416.

[456] Там же. iii. 439.

[457] *Священный протокол*. iii. 466.

[458] Дата первого, вероятно, 1472 год, последнего - 1486.

[459] Лоренцо де Медичи, р. 1448, ум. 1492. Poliziano, b. 1454, d. 1494. Луиджи Пульчи, р. 1432, ум. около 1487. Боярдо, р. около 1434, ум. 1494. Sannazzaro, b. 1458, d. 1530.

[460] Макиавелли, р. 1469, ум. 1527. Ариосто, р. 1474, ум. в 1533. Guicciardini, b. 1482, d. 1540. Бембо, р. 1470, ум. в 1547. Кастильоне, р. 1478, ум. в 1529. La Casa, b. 1503, d. 1556. Pietro Aretino, b. 1492, d. 1557.

[461] См. *Изобразительное искусство*, стр. 183.

[462] См. *Возрождение обучения*, стр. 215 и далее.; *Изобразительное искусство*, стр. 183 и далее.

[463] Здесь будет правильным сказать, что значительная часть Южной Италии, границы Анконы и Романьи, Пьемонта и Лигурии, в этот период оставались вне ренессансного движения.

[464] См. *Эпоху деспотов*, стр. 277, 520, 542; *Возрождение образования*, стр. 314-323; *Изобразительное искусство*, стр. 263, 387. Смотрите также *Зарисовки и этюды в Италии*, статью о Флоренции и Медичи.

[465] Указ. соч. стр. 423.

[466] *Поэзия Лоренцо де Медичи* (Флоренция, Барбера, 1859), стр. 10-19.

[467] Там же. стр. 24-34. Обратите особое внимание на приговор Кино и Данте, стр. 33.

[468] Прочитайте, например, № xii. в упомянутом выше издании: "Вид мадонны сопрано на фресках Рио"; № xviii, "Con passi sparti" и др.; № xlvii, "Прекрасная свежая и пурпурная виола".

[469] Там же. стр. 97.

[470] "Данные Толси донны ... овверо ми фу", из *Рикорди*, напечатанного в Приложении к "Жизни".

[471] "Innamoramento", *Поэзия*, стр. 58-62. Сравните "Selve d'Amore", *ib.* стр. 172-174.

[472] *Поэзия*, стр. 206-213.

[473] Там же. стр. 236.

[474] *Поэзия*, стр. 190-194, 200-204.

[475] Смотрите обращение к Амбре в Сильве; Полициано, *Проза Волгари и латинская поэзия* и др. (Firenze, 1867), p. 365: Et nos ergo illi, etc.

[476] *Поэзия*, стр. 238.

[477] Там же. стр. 239.

[478] *Поэзия*, стр. 294.

[479] Если что-то нужно процитировать из *И Беони*, я должен выбрать эпизод с Адовардо и его юмористическим рассуждением о жажде, глава ii.*ib.* стр. 299. Отвратительную пародию на Данте смотрите в главе v. *ib.* стр. 315.

[480] Дата - 1489 год.

[481] Особенно "O Dio, o sommo bene" и "Пой чио густай, Джезу"; *ib.* стр. 444, 447. Аналогично "Vieni a me"; *ib.* стр. 449.

[482] Гвиччардини в своей *Истории Фиорентины* (Соч. Изд. том iii. 88), writes of Lorenzo: "Fu libidinoso, e tutto venereo e costante negli amori suoi, che duravano parecchi anni; la quale cosa, a giudizio di molti, gli indebolì tanto il corpo, che lo fece morire, si può dire, giovane." Then, after describing his night-adventures outside Florence, he proceeds: "Cosa pazza a considerare che uno di

tanta grandezza, riputazione e prudenza, di età di anni quaranta, fussi sì preso di una dama non bella e già piena di anni, che si conducessi a fare cose, che sarebbero state disoneste a ogni fanciullo."

[483] *Песня для Андре в маскараде, на самом деле от лица*. Ни места, ни даты, ни названия типографии; но, вероятно, выпущено при жизни Лоренцо из типографии Монджани. Похожая гравюра на дереве есть на титульном листе *Песни на балу*, Флоренция, 1568. Она изображает угол дворца Медичи на Виа Ларга, девушек, танцующих кольцом на улице, одна с венком и тирсом на коленях, другая протягивает Лоренцо книгу.

[484] *Истина*. Fior. viii.; *История*. История. ix.

[485] *Trattato circa il Reggimento e Governo della Città di Firenze* (Florence, 1847), ii. 2.

[486] *Тутти и Трионфи, Карри и др.*, Флоренция, 1559. Смотрите издание "Космополи", датированное 1750 годом.

[487] В этом месте следует обратить внимание на зловещую карнавальную песню неизвестного автора, которая относится, я думаю, к периоду демократии Савонаролы. Он называется *Trionfo del Vaglio*, или "Триумф решета" (*кант. Карн.* стр. 33):

К Решету, к Решету, к Решету,
Эй, все вы, народ, спускайтесь!
Стоны раздирают твою грудь!
И найдите в этом нашем Решете
Гнев, муку, мучения, гибель для всех живущих!
Чтобы отсеять, просеять и очистить, как нам хорошо известно,
И перемолоть ваши души, как кукурузу:
Вы, кого презирает наша власть,
Придите на суд, хо!
Ибо мы докажем и покажем,
Как поживает человек, попавший в наше Сито.
Не присылайте нам ни крупы, ни семян кукурузы, ни ржи,
Но хороших жирных колосьев,
которые выдержат наше напряжение
И будут крепкими.
Мучения, полные суровости и грубости,
Ожидают того, кто покоится в нашем Решете.
Тот, кто входит в это Сито, кто выходит оттуда,
Испытывает слезы, вздохи и скорбь:
Но Сито всегда вращается,
И накапливает ярость.
Вы, чувствующие оскорбление греха,
Избегайте гнева, опасности нашего Сита.
Тысячу раз на дню наше Сито закрывается;
Тысячу раз оно осушается:
Дайте Ситу хоть раз процедиться,
И, зернышко за зернышком, вокруг
Вы увидите землю,

Покрытую людьми, выброшенными из болтерного Сита.
Вы, кто недостаточно натренирован и силен, чтобы вынести это,
не смиряйтесь с такой участью!
Раскаяние приходит слишком поздно!
Ищите себе более мягкую участь!
Нет, лучше уж гробница
, Чем терпеть мучения в нашем Решете!

[488] Жизнь Пьеро ди Козимо.

[489] Жизнь Понтормо.

[490] *Возрождение обучения*, стр. 345-357, 452-465.

[491] Кардуччи, Предисловие к его изданию *"Станце"*, *"Орфей и иней мессера Анджело Амброджини Полициано"* (Флоренция, 1863), стр. xxiii.

[492] Это стихотворение, должно быть, было написано между 1476 годом, датой смерти Симонетты, и 1478 годом, датой убийства Джулиано, когда Полициано было около двадцати четырех. Хронология не позволяет нам рассматривать это как работу четырнадцатилетнего мальчика, как думал Роско, или шестнадцатилетнего, как заключил Хэллем.

[493] Его латинские элегии "Симонетте" и "Альбиере дельи Альбицци", а также те греческие эпиграммы, которые Скалигер предпочитал латинским стихам зрелости, были уже написаны.

[494] Из *"Станце"*, глава 7, мы узнаем, что он прервал перевод *"Илиады"*, чтобы начать это стихотворение на итальянском. Он больше никогда не брал его в руки. Это благородный торс, самая великолепная из дошедших до нас версий греческой поэмы на латыни, выполненная современной рукой.

[495] По странному совпадению это была годовщина смерти его любви, Симонетты, в 1476 году. Тесная связь между ее безвременной кончиной, воспетой Лоренцо Медичи в его более ранних *"Стихах"*, Полициано в его латинской элегии и снова в *"Джостре"*, и возрождением итальянской поэзии делает интересным ее портрет Боттичелли делла Франческа в "Питти".

[496] Я должен отсылать своих читателей к оригиналу и к переводам, опубликованным мной в *Очерках и этюдах в Италии*, стр. 217-224. Описание Симонетты на лугу (*Giostra*, i. 43 и последующие) можно сравнить с флорентийской идиллией Беноццо Гоццоли; "рождение Венеры из волн" (i. 99-107) представляет собой сочетание *Венеры* Боттичелли в Уффици с его *Primavera* в Belle Arti; "изображение Венеры на коленях у Марса" (i. 122-124) можно сравнить с работой Пьеро ди Козимо или, поскольку поэзия включает в себя множество предложений, в том числе картины из венецианских школ. Метаморфозы Юпитера (i. 104-107) напоминают нам о Джулио Романо. Эпизод "Ариадна и вакхическое веселье" (i. 110-112) выдержан в стиле гравюр Мانتеньи. Все эти отрывки вы найдете в моем переводе в цитированной выше книге.

[497] Я полагаю, что *"Фавола ди Орфео"*, впервые опубликованная в 1494 году и время от времени переиздававшаяся вплоть до 1776 года, была оригинальной пьесой, сыгранной в Мантуе перед кардиналом Гонзагой. Он не разделен на акты и имеет обычную "Торжественную

церемонию" из *Священного Раппредставительства. Трагедия Орфея*, опубликованная падре Иренео Аффо в Венеции в 1776 году на основе двух собранных им рукописей, может рассматриваться как последующее переиздание его собственной работы, сделанное Полициано. Он разделен на пять актов и гораздо богаче лирическими пассажами. Кардуччи печатает оба в своем превосходном издании итальянских стихотворений Полициано. Я могу отослать английских читателей к моему собственному переводу "*Орфея*" и примечанию к его тексту, "*Этюды и зарисовки в Италии*", стр. 226-242, 429, 430.

[498] Популярность стихотворений Полициано подтверждается частотой их изданий. *Орфей* и *Станца* были напечатаны вместе или по отдельности двадцать два раза между 1494 и 1541 годами, тринадцать раз между 1541 и 1653 годами. Редакция *Орфея* в октавных строфах была опубликована во Флоренции в 1558 году для использования простыми людьми. Она называлась "*История и Фавориты Орфея и сладкой лиры*". Эта повествовательная версия пьесы Полициано до сих пор время от времени переиздается для тосканского журнала *contadini*. Кардуччи цитирует издание Прато 1860 года.

[499] Ни один человек, читавший греческие эпиграммы Полициано на Хрисокома или знающий о ложно распространенном скандале по поводу его смерти, не смог бы связать чувства, вложенные в уста Орфея (Кардуччи, стр. 109-110), с личностью поэта-ученого. То, что отрывок, о котором идет речь, мог быть прочитан с аплодисментами перед кардиналом, является фактом большого значения.

[500] Возможно, Фичино был первым, кто дал ему этот титул. In a letter of his to Lorenzo de' Medici we read: "Nutris domi Homericum ilium adolescentem Angelum Politianum qui Græcam Homeri personam Latinis coloribus exprimat. Exprimit jam; atque, id quod mirum est ita tenerâ ætate, ita exprimit ut nisi quivis Græcum fuisse Homerum noverit dubitaturus sit e duobus uter naturalis sit et uter pictus Homerus" (*Ep. ed. Flor. 1494, lib. i. стр. 6*). Фичино всегда обращался к Полициано как к "Поэту Гомеру".

[501] Среди фресок Синьорелли в Орвието есть *тондо*, выполненное монохромно, изображающее Орфея перед тронем Плутона. Он одет как поэт, в лавровом венке, и играет на скрипке античной формы. Средневековые демоны охраняют распростертую Эвридику. Было бы любопытно узнать, дошли ли слухи о мантуанском представлении до ушей кортонецкого художника или он читал издание 1494 года.

[502] Оригинал следует читать в версии, впервые опубликованной падре Аффо (Кардуччи, стр. 148-154). Мой перевод можно найти в *Этюдах и зарисовках в Италии*, стр. 235-237.

[503] "La notte esceva per Barletta (rè Manfredi) cantando strambotti e canzoni, che iva pigliando lo frisco, e con isso ivano due musici Siciliani ch'erano gran romanzatori." M. Spinello, in *Scr. Rer. Ital.* vii. Хроники Спинелло, однако, вероятно, являются подделкой шестнадцатого века.

[504] Письмо, адресованное Полициано Лоренцо в 1488 году из Аквапенденте, подтверждает веру в то, что культивирование популярной поэзии стало своего рода развлечением в кругу Медичи. Он говорит: "Вчера мы отправились в Витербо. Мы все веселы, у нас хорошее настроение, и всю дорогу мы оттачиваем свое остроумие, сочиняя какую-нибудь песню или первомайскую песенку, которые здесь, в Аквапенденте, с их римскими костюмами кажутся мне более причудливыми, чем дома ". См. издание *прозы Волгари* Дель Лунго и др., стр. 75.

[505] См. выше, [стр. 378](#). Для переводов нескольких *Баллате* Полициано я могу обратиться к моим [Наброскам и исследованиям в Италии](#), стр. 190-225.

[506] Для перевода отдельно взятого *Rispetto* см. Мои [Наброски и этюды в Италии](#), стр. 197.

[507] Я перевел одно длинное *Rispetto Continuato* или *письмо Истрамботти*; см. [Очерки и этюды в Италии](#), стр. 198-201. Вполне вероятно, что Полициано написал эти любовные стихи для своих юных друзей, что может служить оправданием частого повторения одних и тех же мыслей и фраз.

[508] В издании Кардуччи, стр. 342, 355, 363. Первое кажется мне непереводимым. Второй и третий переведены мной в [Очерках и этюдах и т. Д.](#), стр. 202-207.

[509]

Но та, что дарит моей душе печаль и веселье,
походкой казалась Палладой, а лицом
Венерой, ибо в ней сочетались все грации
И красота мира.
Просто думать, а тем более рассказывать,
Об этом самом чудесном зрелище приводит меня в замешательство;
Среди девушек та,
Которая больше всего походила на нее, была самой редкой.
Назови еще одну первую среди прекрасных;
Не первую, а единственную перед миледи:
Лилия и фиалка.
И все цветы под розой должны склониться.
С ее царственной головы и блестящего лба
игриво распущенными ниспадали золотистые локоны.
Во время исполнения хора она шла
с хорошо натренированными ногами в такт ритмичному звуку.

[510]

Бела дева, и белое одеяние вокруг нее,
Усыпанное бутонами, розами и тонкой травой;
Пышные складки золотых локонов венчали ее,
Оттеняя ее прекрасный лоб скромной гордостью:
Дикий лес улыбался; чаща, где он нашел ее,
Чтобы облегчить его тоску, расцвела со всех сторон:
Безмятежно сидит она, с царственно кроткими жестами,
И своим челом умиряет дикие бури.

.....

Он нашел ее полулежащей на скошенной траве
В веселом настроении; и гирлянды она сплела
Из всех цветов, которые были на лугу,
Или на ее платье было много оттенков;
Но когда она увидела юношу, стоявшего перед ней,

Подняв робкую голову, она ненадолго задержалась;
Затем белой рукой подобрала платье,
И стояла с цветами на коленях, полная красоты.

[511] Скалигер похвалил их за несравненную сладость, а Фиренцуола перевел на нежнейший итальянский.

[512] См. стр. 406.

[513] В этом стихотворении рассказывается о приключениях Чириффо и Поверо Авведудо, бастардов двух благородных дам, и излагается история крестового похода Людовика против египетского султана. Она была опубликована как произведение, вплоть до первой книги, Луки Пульчи, дополненное и отреставрированное Бернардо Джамбуллари. "Il Ciriffo Calvaneo, diviso in iv. Canti, col primo Libro di Luca Pulci, ed il resto riformato per Bernardo Giambullari" (Roma, Mazzocchio, 1514). Луиджи Пульчи претендует на долю в нем, если не на все целиком в *Морганте*, xxviii. 118, 129.

[514] См. *Письмо Луиджи Пульчи о Лоренцо Иль Магнифико*, Лукка, Джусти, 1868. *Sonetti di Matteo Franco e Luigi Pulci*, 1759. Сонеты неопишимо непристойны, насыщены флорентийским сленгом и самыми грязными оскорблениями. Суть юмора в том, что Франко и Пульчи взялись (как говорят, ради забавы) обрушивать скандалы друг на друга, выискивая в языке народа самые отвратительные выражения. Если они начинались в шутку, то заканчивались всерьез; и Лоренцо Медичи, у которого был вкус к шутовству, наслаждался потасовкой своих придворных шутов. Это была битва гуманистов, перенесенная со школьной арены на рыночную площадь, где два неполноценных человека унизили себя, приняв облик грузчиков угля.

[515] Поэтические таланты семьи Пульчи были наследственными. Челлини рассказывает нам о Луиджи с таким именем, который импровизировал на рыночной площади Флоренции.

[516] Хроника Турпина состоит из тридцати двух глав, повествующих о войнах Карла Великого с испанскими маврами, измене Ганелона и смерти Роланда в Ронсевалле. Языческий рыцарь Феррагута и христианские пэры упоминаются поименно, доказывая, что на момент составления весь каролингский миф был достаточно совершенным в народном воображении.

[517] Месье Женен, редактор "*Песнопения Роланда*", высказал предположение, не без существенных оснований, что Ги де Бургунди, епископ Вены, впоследствии папа Каликст II, сам был псевдо-Тюрпенем.

[518] Смотрите "*Шансон де Ролан*", строка 804, и сравните *Морг. Магг.* xxvii. 79.

[519] Смотрите "*Популярные эпосы средневековья*" Ладлоу, том i, стр. 412, и "Введение" М. Бенина к "*Песне Роланда*", Париж, 1851.

[520] Следы мифа о Роланде в Пиренеях, в Роландсеке, в Англии и в Вероне, а также гигантские статуи в Германии, называемые Роландами (*ib.* стр. xxi. xxii.). В Спелло см. в Génin (*op. cit.* стр. xxix., xxx.). в маленьком городке Умбрия, между Ассизи и Фолиньо, местные жители показали мне вмятину в их древней городской стене высотой примерно по грудь, которая сошла за отметину, оставленную коленом Орландо. Существует известная традиция о фаллическом памятнике, названном в честь Роланда в этом месте; но я не смог найти никаких следов этого в местной памяти.

[521] В "*Песне о Роланде*" нет такого описания старческого слабоумия Карла Великого. Но это неотъемлемая часть итальянских романсов, фиксированная точка во всех *рифмах* псевдо-Тюрпена.

[522] Ладлоу (*op. cit.* i. 358) переводит баскскую песню Атта-биссара, в которой говорится о некотором уничтожении рыцарских войск пиренейскими горцами.

[523] См. Génin (указ. соч. стр. xxv.-xxviii.).

[524] Введение к изданию Паницци *Орландо Иннаморато* и *Орландо Фуриозо* (Лондон, Пикеринг, 1830), том i, стр. 126-128.

[525] См. Данте, *Инф.* xxxii. 61, v. 67, v. 128. Галеотто, посредник Ланселота с Гвиневрой, назвал свое имя сутенеру в Италии, а Пандар - своднику в Англии. *Новелла* Боккаччо называлась "*Принц Галеотто*". Петрарка в "*Трионфи*" и Боккаччо в "*Любовном видении*" упоминают рыцарей Круглого стола. Последний в своем *Корбаччо* упоминает "Сказку о Тристраме" как любимую книгу праздных женщин. *Фьямметту* можно было бы процитировать с той же целью - доказать ее широкую популярность. Тексты Фолгоре да Сан-Джеминьяно и других *тречентистов* могли бы послужить множеством иллюстративных аллюзий.

[526] См. выше, стр. 17.

[527] В "Реали ди Франсиа". Эта легендарная генеалогия очень подробно излагается и останавливается на коронации Карла в Риме и открытии Роланда. Учитывая сухость его тематики, важно, что этот роман пережил все романы в прозе пятнадцатого века. Возможно, мы можем приписать этот факт стойкой итальянской преданности имперской идее.

[528] *Орл. Инн. Рифак.* i. 18, 26. Никколо да Падуа в тринадцатом веке цитировал Тюрпена как авторитетного автора истории Карла Великого, которую он сочинил на северофранцузском. Это доказывает древность обычая. See Bartoli, *Storia della Lett. It.* том ii. стр. 44. Однако вера в Терпина не была догматом веры. Так, Белло в "*Мамбриано*", с. viii:

Ma poi che 'l non è articolo di fede,
Tenete quella parte che vi piace,
Che l'autor libramente vel concede.

[529] "Оон Дио, оон Орландо, оон Рома". *Морг. Мэрг.* xxvii. 220. Сравните это с "Flos regum Arthurus, rex quondam rexque futurus" Артура.

[530] Смотрите *Propugnatore* (Anni ii., iii., iv.). *La Spagna* сама по себе была двумя популярными сборниками.

[531] Это строго верно только для песен xxiv., xxv., xxvi., xxvii. Последняя песнь, фактически вся поэма после казни Марсилио, представляет собой скучное историческое воплощение, скрашенное личными объяснениями Пульчи в финале.

[532] Она называется "*Морганте Маджоре*", потому что часть, касающаяся его, была опубликована отдельно под названием "*Морганте*". Этот персонаж Пульчи заимствован из стихотворения MS., названного синьором Раджной "*Орландо*", чтобы отличить его. В 1500 году

мы находим один из Бальони под названием Морганте, что, возможно, доказывает популярность этого гиганта.

[533] Песнь xxv. 73-78. Дерево саранчи, согласно традиции Юга, служило Иуде, когда он повесился. Северная фантазия приберегла эту честь для старейшины, возможно, не без поэтического чувства отверженности растения и его бесполезности для любого практического использования. На том же самом саранчовом дереве впоследствии был подвешен Марсилио (с. xxvii. 267). Описание взорванного сада удовольствий в последнем отрывке также очень поразительно. Перевод этих отрывков смотрите в [Приложении](#).

[534] xxvii. 5-7 и 47. Обратите особое внимание (переведено в [Приложении](#)):

Rispose Baldovin: Se il padre mio
Ci ha qui condotti come traditore,
S'io posso oggi campar, pel nostro Iddio,
Con questa spada passerògli il core!
Ma traditore, Orlando, non son io,
Ch'io t'ho seguito con perfetto amore;
Non mi potresti dir maggiore ingiuria!
Poi si stracciò la vesta con gran furia,
E disse: Io tornerò nella battaglia,
Poi che tu m'hai per traditore scorto;
Io non son traditor, se Dio mi vaglia,
Non mi vedrai più oggi se non morto!
E inverso l'oste de' Pagan si scaglia,
Dicendo sempre: Tu m'hai fatto torto!
Orlando si pentea d'aver ciò detto
Chè disperato vide il giovinetto.

[535] Из всех паладинов только Орландо одинаково вежлив с Карлом Великим. Когда Ринальдо свергает императора и летит к своему двоюродному брату (ок. xi. 114), Орландо заставляет его вернуться к повиновению (*ib.* 127). Смотри также, с. xxv. 100:

Or oltre in Roncisvalle Orlando va,
Per obbedir, com'e' fe' sempre, Carlo.

[536] xxvi. 126:

Rinaldo, quando e' fu nella battaglia,
Gli parve esser in ciel tra' cherubini
Tra suoni e canti.

[537] Песнь xxvi. 24-39. Из многих благородных штрихов можно было бы выбрать следующие два:

Stasera in paradiso cenerete;
Come disse quel Greco anticamente
Lieto a' suoi già, ma disse—Nello inferno:

и

La morte è da temere, o la partita,
Quando l'anima e 'l corpo muore insieme;
Ma se da cosa finita a infinita
Si va qui in ciel fra tante diademe,
Questo è cambiar la vita a miglior vita.

[538] Это всепроникающее сомнение находит свое благороднейшее и глубочайшее выражение в некоторых строках, произнесенных Орландо непосредственно перед сражением при Ронсесвалле (xxvi. 31):

Tutte cose mortal vanno ad un segno;
Mentre l'una sormonta, un'altra cade:
Così fia forse di Cristianitade.

Это сказано не с точки зрения героя, а с точки зрения автора. Помпонацци впоследствии дал философское выражение тому же неверию в постоянство христианства.

[539] Песнь xxvii. 172.

[540] Там же. 196.

[541] Там же. 198.

[542] Песнь xxvi. 91.

[543] Песнь xxvi. 89.

[544] Песнь xxv. 217, 218.

[545] Песнь XVIII. 114, и последующие.

[546] В [Приложении](#) я поместил грубый гипсовый слепок, а не подлинную копию замечательной комической автобиографии Маргутте. Мои строфы не могут претендовать на точность передачи или интерпретации. *Морганте* до сих пор редактировался очень несовершенно; и в этой речи есть много мест, которые, я полагаю, озадачили бы хорошего флорентийского ученого и которые, вероятно, я неправильно истолковал.

[547] Песнь xix. 148.

[548] Песни xxv. xxvi.

[549] xxv. 119. Это различие между падшими ангелами и *спирити фоллетти* заслуживает внимания. Последние были легкими и коварными духами, на которых не мог положиться даже маг. Марсилио отправил двух из них в волшебном зеркале Карлу Великому (xxv. 92), а Астаротте недвусмысленно предостерег Маладжиджи от их тщеславия (xxv. 160, 161). Феи, *фельетонии* лживые духи современных спиритуалистов, по-видимому, принадлежат к этому семейству. Переводы диалога Астаротте можно найти в [Приложении](#).

[550] xxv. 159, 208.

[551] ххv. 161; ххvi. 83.

[552] Песнь ххv. 141-158; перевод в [приложении](#).

[553] Там же. 233.

[554] Там же. 284.

[555] *Доктор Фаустус*, акт i. Сцена с Мефистофелем в рясе францисканца.

[556] Сцена в банкетном зале в Сарагосе (ххv. 292-305) очень похожа на некоторые бурлескные сцены из "*Доктора Фауста*".

[557] ххv. 228-231. Рассуждения Астаротте о теологии и физической географии настолько изучены, что эта часть *Морганте* была Тассо приписана Фичино. Не исключено, что Пульчи позаимствовал некоторые идеи у Фичино, но стиль полностью его собственный. Более того, сонеты, которыми он обменялся с Франко, доказывают, что он был знаком с трактовкой серьезных тем в стиле бурлеска. Признавая помощь Полициано, он вполне откровенен (ххv. 115-117, 169; ххviii. 138-149). В чем именно заключалась эта помощь, мы не знаем. Но нет абсолютно ничего, что могло бы оправдать традицию о том, что Полициано был настоящим автором *Морганте*. Вероятно, он руководил чтением Пульчи; и я думаю, что не исключено, судя по одной строке в песни ххv (строфа 115, строка 4), что он обратил внимание Пульчи на второе из двух стихотворений, из которых было составлено повествование. Если бы мы приписали друзьям Пульчи все отрывки из *Морганте*, которые демонстрируют любопытные знания, мы могли бы отнести рассуждения об антиподах к Тосканелли и дебаты об ангельской природе к Пальмиери. Такая критика, однако, надуманна и насквозь гипотетична. Пульчи жил в интеллектуальной атмосфере, насыщенной всевозможными спекуляциями, и его стихотворение отражало мнение его эпохи. Его собственные методы сочинения и отношение, в котором он находился к другим поэтам того времени, объясняются в двух отрывках из *Морганте* (ххv. 117, ххviii. 138-149), где он отказывается от всякой доли гуманистической эрудиции и выражает свое безразличие к торжественным академиям ученых. Смотрите перевод в [Приложении](#).

[558] ххvi. 82-88. Мы можем особо отметить эти фразы:

Astarotte, e' mi duole
Il tuo partir, quanto fussi fratello;
E nell'inferno ti credo che sia
Gentilezza, amicizia e cortesia.

.....

Chè di servirti non mi fia fatica;
E basta solo Astarotte tu dica,
Ed io ti sentirò sin dello inferno.

[559] Книга II. песнь viii. 1. Все ссылки будут сделаны на издание "*Орlando Иннаморато*" Паницци, Лондон, Пикеринг, 1830 год.

[560] *Сонетти и песня поэта клариссимо Маттео Марии Боярдо Конте ди Скандиано*, Милан, 1845. Описания природных красот, особенно рассвета и утренней звезды, росистых лугов и цветов, которыми изобилуют эти стихи, очень очаровательны и во всех отношениях

достойны свежего восхитительного вдохновения эпических стихов Боярдо. Не лишены они и метрической тонкости; обратите особое внимание на сложную рифмованную структуру длинной песни, стр. 44-49.

[561] См. выше, стр. 15.

[562] Смотрите отрывок из второй книги, где, по-видимому, нежный поэт лелеял тщетную надежду на то, что миру в Италии во второй половине пятнадцатого века суждено возродить рыцарство.

[563] Смотрите начало книги II. Canto xviii. где Боярдо сравнивает дворы Артура и Карла Великого.

[564] острой и узнал критик в Pio rajna предоставляют, чей две массивные произведения scholarlike исследования, *я реали Ди Франча* (Болонья, 1872), и *Ле Фонти Делл д'Орландо Фуриозо* (Флоренция, 1876), бросили поток света на рыцарских литературы в Италии, изо всех сил стремится доказать, что *Орландо Sil* это содержится в духе сознательного юмора. См. *Ле Фонтии* др., стр. 24-27. Я согласен с ним, что Боярдо относился к своей теме игриво. Но следует помнить, что он был далек от желания потворствовать тайному сарказму, как Ариосто, или открыто высмеивать рыцарство, как Фортигуэрра.

[565]

Mentre che io canto, o Dio redentore,
Vedo l'Italia tutta a fiamma e foco,
Per questi Galli, che con gran valore
Vengon, per disertar non so che loco.

Сравните II. xxxi. 50; III. i. 2.

[566] Орландо не был красавцем (II. iii. 63):

avea folte le ciglia,
E l'un de gli occhi alquanto stralunava.

[567] Смотрите Его молитву, II. xxix. 36, 37.

[568] Посмотрите его описание на турнире (I. ii. 63, iii. 4), когда он спасает честь христианского мира к удивлению всех, включая его самого. Снова (I. vii. 45-65), когда он бросает вызов Градассо и свергает его, а также освобождает Чарльза из тюрьмы. Ирония обеих ситуаций обнаруживает руку мастера.

[569] Например, когда он атакует Аргалию своим мечом, вопреки условию, после того, как тот выбил его из седла (I. i. 71-73). Ярость Феррагута в этой сцене - один из самых ярких эпизодов Боярдо.

[570] Его эпитеты всегда *fiorito*, *fior di cortesia*, *di franchezza fiorei* т.д. О влиянии его красоты см. II. xxi. 49, 50. Воспитание Руджеро Аталанте, вероятно, подсказало Боярдо сказку о Хироне и Ахилле. См. II. i. 74, 75.

[571] См. II. i. 56, о первом появлении Родамонте; о его атеизме, II. iii. 22:

Che sol il mio buon brando e l'armatura
E la mazza, ch'io porto, e 'l destrier mio
E l'animo, ch'io ho, sono il mio Dio.

[572] II. iii. 40.

[573] В "*Мамбриано*" Белло, например, мы имеем очень живой образ влюбчивого и тщеславного Астольфо. Пульчи дает нам еще более впечатляющего Орlando, чем герой Боярдо, в то время как его амазонские героини, Мериана и Антея, являются, по крайней мере, грубыми набросками для Марфисы. Заслугой Боярдо было то, что он ухватил этих персонажей и нарисовал их со всей полнотой мельчайших деталей, которые усиливают их жизненную силу.

[574] Ее искусство и его успех великолепно описаны, I. xxv. xxvi.

[575] В проеме ко II. xii Боярдо оправдывается перед своей супругой за такое плохое обращение с женщинами, подражая Ариосто.

[576] Рассказ Леодильи содержится в I. xxi. xxii. xxiv. 14-17, 44.

[577] I. iii. 47-50.

[578] I. xxii. 24-27; I. xix. 60-65.

[579] I. xvii. 21, 22.

[580] II. vii. 50.

[581] II. xii. 14, *и далее*.

[582] I. xvi. 36-44; xviii. 39-47; xix. 15, 16.

[583] I. v. 7-12; xix. 47; ix. 55-57.

[584] I. xviii. 39-47.

[585] I. xxv. 13, 14.

[586] I. xxvii. 15-22; xxviii. 4-11.

[587] II. vi. 7-15, 28-42; II. iv. 24-39; II. xiii. 20-23; I. xxv. 38.

[588] I. xxiii. 38, 47; xxvi. 28.

[589] I. xxiii. 6.

[590] Берн Джонс в своей книге "*Пан и Сиринкс*" проводит параллель.

[591] II. xv. 43 *и далее*.

[592] II. xvii. 49 *et seq.*

[593] См. II. xxxi. xlv.; III. i. ii.

[594] См. I. viii. 56 et seq. Вся история о Грифоне и Марчино в этой песне ужасна.

[595] Об обращении Ариосто с персонажами Боярдо есть много превосходной критики в книге Пио Раджны "*Фонти Орландо Фуриозо*" (Флоренция, Сансони, 1876), стр. 43-53.

[596] Я не имею в виду, что другие поэты — Пульчи и Белло, например, — не вплетали эпизодические *новеллы*. Стихотворение последнего о *Мамбриано* всем своим интересом обязано эпизодам, и многие из его вступительных размышлений являются прекрасными образцами дискурсивного стиля. Но особенность Боярдо, как и Ариосто, заключалась в искусстве подчинения этих второстепенных мотивов основному замыслу. Ни Пульчи, ни Белло не проявили истинного чувства поэтического единства. Здесь можно в скобках отметить, что Франческо Белло, уроженец Феррары, прозванный *Il Cieco* из-за своей слепоты, декламировал свое *Мамбриано* при мантуанском дворе Гонзагов. Она была напечатана только после его смерти в 1509 году. Эта поэма состоит из серии рассказов, небрежно сшитых вместе, каждая песнь содержит ровно столько, чтобы привлечь внимание праздной аудитории. Ринальдо, Астольфо и Мамбриано, царь Вифинии, играют заметные роли в этом действии.

[597] См. *Сатиру*, i. 100-102; ii. 109-111.

[598] Смотрите *Сатиру*, i. 113-123, о его причинах. Похоже, больше всего он боялся потери личной свободы, если бы подчинялся приказам.

[599] Говорят, Ипполито спросил поэта: "Голубь авете тровато, мессер Лодовико, тетя корбеллери?" То, что он действительно сказал что-то в этом роде, доказывается *Сатирой*, ii. 94-99.

[600] Кампори, *Заметка о жизни Л. Ариосто* (Модена, Винченци, 1871), стр. 55-58.

[601] Там же. стр. 58.

[602] Он сочинил следующее двустишие в 1503 году, когда, надо надеяться, он еще не научился распознавать настоящие качества своего учителя:

Quis patre invicto gerit Hercule fortius arma,
Mystica quis casto castius Hippolyto?

В другой эпиграмме, написанной на смерть кардинала, он утверждает, что Ипполито, услышав о болезни Альфонсо, поклялся собственной жизнью за жизнь своего брата и был принят. See *Opere Minori*, i. 349.

[603] См. *Сатиры* ii. vii.; *Капитолий* i. ii.

[604] Кампори, указ. соч. стр. 59.

[605] См. *Сатиру* iv. 67-72.

[606] См. *Сатиру* v. 172-204.

[607] Это одна из симпатичных историй, по поводу которой в последнее время возникли некоторые сомнения. Смотрите *Camproi*, стр. 105-110, для полного обсуждения его вероятной истинности.

[608] "Небольшая, но соответствующая моим потребностям, безвозмездная, а не подлая, плод моего собственного заработка". Его сын Вирджинио заменил другую надпись, которую до сих пор можно увидеть на фасаде маленького домика: *Sic domus hæc Areostea propitios habeat deos olim ut Pindarica*- "Пусть у этого дома Ариосто будут боги, благосклонные, как в древности к дому Пиндара".

[609] Дата неизвестна. Это было не ранее 1522 года, возможно, даже в 1527 году.

[610] xv. 28; xxxiii. 24.

[611] См. Panizzi, *соч. cit.* том vi. стр. cxix. для описания этих словесных изменений.

[612] Особенно *Сатиру* ii. 28-51 и *Капитолий* i.

[613] "Людовики Ареости человека осса" и др., *Соч.* i. 365.

[614] Смотрите "*Минорную операцию*", том i, стр. 336. Также Кардуччи красноречиво защищает эти гораццианские стихи в своем эссе "*Латинская поэзия Л. Ариосто* (Болонья, Заничелли, 1876), стр. 82. Последний трактат представляет собой ученую критику латинской поэзии Ариосто с точки зрения, несколько слишком снисходительной к Ариосто как поэту и человеку. Кардуччи, например, называет четыре рассматриваемые строфы алькальда "*una cosellina quasi perfetta*", хотя они содержат три третьи строки, подобные этим:

Furore militis tremendo....

Jacentem aquæ ad murmur cadentis....

Mecumque cespite hoc recumbens.

Ариосто был всего лишь второсортным среди латинских стихотворцев своего века. Следует, однако, добавить, что его латинские стихи были написаны в раннем взрослом возрасте и опубликованы Джамбаттистой Пиньей только после его смерти, в 1553 году.

[615] *Указ. мин.* том i. стр. 333:

Quid nostra an Gallo regi an servire Latino,

Si sit idem hinc atque hinc non leve servitium?

Barbaricone esse est pejus sub nomine, quam sub

Moribus? At ducibus, Dii, date digna malis.

То, что Ариосто думал об итальянских деспотах, находит полное выражение в "*Чинкве Канти*", ii. 5, 6, где он протестует против того, что Калигула, Нерон, Фаларис, Дионисий и Креонт были превзойдены ими в жестокости и преступлениях.

[616] Я следовал порядку издания Лемонье, первого тома *Оперы Минори*, Флоренция, 1857. Но даты создания неизвестны, и можно усомниться в том, что автограф самого Ариосто может быть взят за основу хронологической схемы. Над этими стихотворениями нависла большая неясность. Мы не знаем, например, были ли они отправлены друзьям, к которым в них обращались по имени, или автор предназначал их для публикации. Студент может с пользой ознакомиться по этим вопросам с литографированным факсимиле автографа, опубликованным в Болонье Заничелли в 1875 году. Между тем достаточно упомянуть, что первое послание было адресовано мессеру Галассо Ариосто, брату поэта, второе - мессеру Алессандро Ариосто и

мессеру Лодовико да Баньо, третье и четвертое - мессеру Аннибале Малегуччо, пятое - мессеру Сисмондо Малегуччо, шестое - мессеру Буонавентуре Пистофило и седьмое - монсеньору Пьетро Бембо.

[617] Первое и второе *послания Капитолия*, посвященные утомительной и изнурительной службе кардинала, столь же опасной для здоровья Ариосто, сколь и раздражающей его характер, следует читать вместе с этим Посланием.

[618] Смотрите выше, [стр. 505](#), о пристрастии Ариосто к репе. Он ел их с уксусом и винным соусом.

[619] Сравните апологию тыквы и грушевого дерева в шестой сатире (55-114). Это приводит к тому же результату, но еще проще.

[620] Слово, которое я перевел как "сорока", в автографе стоит "*газа*". Это было истолковано как оговорка *ганзы*; но для *газзы* это может быть ломбардизмом. В последнем случае мы должны перевести это как "сорока", в первом - как "милая". Я предпочитаю читать *газзу*, поскольку ироническая аналогия между сорокой и поэтом характерна для Ариосто.

[621] Ирония этого отрывка справедливо отмечена. После всех своих надежд и обещаний понтифика поэт получает поцелуй, пустяковое одолжение и вынужден тащиться из Ватикана в свою гостиницу. *Мецца болла*, как предполагается, относится к штрафу за вход в маленький бенефис Сант-Агаты, половину которого Лео перечислил.

[622] Третья элегия - прекрасное оплакивание его разлуки с возлюбленной. Написанное для того, чтобы облегчить его сердце в одиночестве, оно более страстное и менее сдержанное, чем послание.

[623] Возможно, будет интересно сравнить эту едва замаскированную сатиру с официальной лельсю *Канцоны ii*. и *Элегии i, xiv*, где Ариосто восхваляет Медичи, и особенно Лоренцо, как спасителей Флоренции, чести Италии.

[624] 22-69.

[625] Как, например, когда он называет солнце в первой *канцоне* "омицида лючидо д'Ачиль". Некоторые из сонетов искусственны по своим тропам.

[626] Де Санктис, ii.

[627] Посмотрите, в частности, строки, озаглавленные "*Мобилизация ипсиуса*".

[628] См. Сонеты xii. xi. xxvi. xxiii.

[629] См. Ермолао Рубьери, *История популярной итальянской поэзии*, стр. 45.

[630] Кардуччи, *Intorno ad Alcune Rime*, стр. 107.

[631] *Опера Волгари Л.Б. Альберти*, том i. p. ccxxv.

[632] Смотрите отрывок, упомянутый выше, [стр. 524](#), примечание.